



سعيد الحنصالي

الاستعارات والشعر العربي الحديث

جدید پدیا
jadidpdf.com

دارتوقال للنشر



يمكنكم تحميل المزيد من الكتب الرائعة والحصرية
بحجم خفيف جدا على مكتبة جديد بدف

<https://jadidpdf.com>

الاستعارات

والشعر العربي الحديث

صدر للمؤلف

بداية ونهاية (دراسة وتحليل)

دار توبقال للنشر، 1995

كيف تفكر في الفن الإسلامي، أوليف كرابار

ترجمة بالاشتراك مع عبد الجليل ناظم

دار توبقال للنشر، 1996

قراويل متوسطة، بربردارك ماتفيجيفتش

ترجمة بالاشتراك مع عبد الجليل ناظم

دار توبقال للنشر، 1999

سعيد الحنصالي

الاستعارات والشعر العربي الحديث

دار توبقال للنشر

عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار

بلمدير، الدار البيضاء 20300 - المغرب

الهاتف / الفاكس : 022.67.27.36 (212)

الفاكس : 022.40.40.38 (212)

الموقع : www.toubkal.ma

البريد الإلكتروني : editiontoubkal@hotmail.com

تم نشر هذا الكتاب ضمن
سلسلة المعرفة الأدبية

الطبعة الأولى 2005
جميع الحقوق محفوظة

طبع هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة

الإيداع القانوني رقم : 2005/1774

رسمك 2-74-409-9954

لا ينشأ الشعر عن ميل مجرد إلى المتعة، بل ينشأ عن حاجة طبيعية، ولن يكون الشعر نَفْلاً أو قابلاً للمحو، فمن دونه لا ينشأ فكر : إنه النشاط الأول للعقل البشري . وقبل أن يكون الإنسان قد بلغ مرحلة تشكيل العوالم، يشكل الأفكار، وقبل أن يتامل بعقل صافٍ، يدرك تعددات مضطربة مشوشة، وقبل أن يقدر على التكلم بوضوح، يفني، وقبل أن يتكلم نثراً يتكلم شعراً.

بنديتو كروتشه

الاستعارة من وجهة النظر التجريبية، مسألة ترتبط بالعقلانية الخيالية . إنها تتيح فهم نوع من التجربة من خلال نوع آخر، وتبدع انسجامات بموجب جشطلانات الابعاد الطبيعية في التجربة . وبإمكان الاستعارات الجديدة أن تبدع فهما جديدا، وبالتالي حقائق جديدة . وهذا الأمر يتضح في الاستعارات الشعرية حيث تعد اللغة وسيطاً في إبداع استعارات تصورية جديدة .

لا يكوف وجونسون

الاستعارات التي نحيا بها

الفهرس

15	تقديم
15	1.0 . الشعر والحضور الكلي للاستعارة
15	1.1.0 . مركزية الاستعارة
16	2.1.0 . مركزية القصيدة
17	3.1.0 . الشعر ولانهاائية المعنى
19	2.0 . نظرية الاستعارة
21	1.2.0 . التصور الارسطي
21	1.1.2.0 . الاستعارة
22	3.1.2.0 . الاستعارة ومالة الوجود
23	4.1.2.0 . هيمنة مفهوم القاموس
24	2.2.0 . الاستعارة ونظرية المعرفة
24	1.2.2.0 . نظرية الموسوعة
25	2.2.2.0 . الصياغة المقولية والمشابهة المائلية
25	3.2.2.0 . نظرية التفاعل والانسجام الاستعاري
25	3.0 . المقاربة النصية : الاستعارة والبناء
25	1.2.0 . الاستعارة والوظيفة
26	2.3.0 . الاختيار
26	1.2. 3.0 . مستوى القصيدة
26	2.2. 3.0 . مستوى العمل الشعري
28	3.3.0 . البناء والغموض
31	الباب الأول : نظرية الاستعارة
33	الفصل الأول : الاستعارة والنسق الأرسطي
34	1.1 . أرسطو والاستعارة
36	2.1 . التعريفات الكبرى للاستعارة
36	1.2.1 . النظريات الكلاسيكية
37	2.2.1 . التعريفات

- 38 3.2.1. التحديد الأرسطي للاستعارة
- 39 4.2.1. الأنماط الأربعة للاستعارة
- 39 1.4.2.1. المجاز المرسل : من الجنس إلى النوع
- 39 2.4.2.1. المجاز المرسل : من النوع إلى الجنس
- 40 3.4.2.1. الاستعارة ذات العناصر الثلاثة
- 42 4.4.2.1. الاستعارة التناسبية
- 42 5.2.1. استعارة القياس : منظور شمولي
- 46 6.2.1. استنتاجات
- 46 3.1. الاستعارة وحدود النموذج القياسي
- 47 1.3.1. تشكل القياس داخل النسق الأرسطي
- 47 1.1.3.1. تحديدات
- 48 2.1.3.1. القياس والوساطة : أفلاطون وأرسطو
- 50 2.3.1. امتدادات المفهوم
- 50 1.2.3.1. قياس العقل
- 51 2.2.3.1. قياس الكائن
- 51 3.2.3.1. قياس المعنى أو قياس الأسماء : كونية المفهوم
- 52 3.3.1. أشكال قصور نظرية القياس
- 52 1.3.3.1. شمولية الظاهرة
- 53 2.3.3.1. التفسير المحدود
- 55 3.3.3.1. الظاهرة السانكرونية / السكونية
- 56 4.3.3.1. النزعة الميتافيزيقية
- 57 4.3.1. استنتاجات
- 57 4.1. الاستعارة ومسألة الكائن : الوضع الأنطولوجي واللغوي لفعل الكينونة
- 58 1.4.1. فعل الكينونة وتجميد النسق الأرسطي لبنية اللغة
- 60 1.1.4.1. الإسناد
- 60 2.1.4.1. التطابق
- 61 3.1.4.1. المقترح
- 63 2.4.1. مدخل إلى لغة غير أرسطية
- 65 3.4.1. فعل الكينونة والعائق الأنطولوجي

66	1.3.4.1 . فعل الكينونة : الخلط بين الرابط والوجود
68	2.3.4.1 . المقولات
68	3.3.4.1 . المقولات والرابط
68	4.3.4.1 . أساس المقولات داخل النسق الارسطي
69	5.3.4.1 . التأثير
69	4.4.1 . استنتاجات
71	5.1 . التحديدات الأرسطية وهيمنة مفهوم القاموس
71	1.5.1 : التحديد ونظام القاموس
74	2.5.1 . المقاربة الكلاسيكية للتحديد
78	3.5.1 . أرسطو بين صمود النسق وضرورة التجاوز
81	4.5.1 . امتداد التصور التقليدي في النماذج الفلسفية المعاصرة
81	1.4.5.1 . نموذج سورل : المعنى والتعبير
84	2.4.5.1 . اعتراضات لايكوف وجونسون
85	5.5.1 . تركيب نموذج تمثيلي للأطروحات الموضوعانية
86	6.1 . نحو نموذج معرفي للاستعارة
91	الفصل الثاني : الاستعارة والنظرية المعرفية : التمثيل الموسوعي وتداولية الاستعارة
94	1.2 . ماهي الموسوعة ؟
96	2.2 . النص والموسوعة
100	3.2 . التداولية البيرسية : نظرية المؤولات والسيرورة الدلائلية اللامتتهية
101	1.3.2 . نظرية المؤولات
103	2.3.2 . السيرورة الدلائلية اللامتتهية
103	3.3.2 . مقياس المؤولية
107	4.3.2 . تركيب
108	4.2 . التمثيل الموسوعي
110	1.4.2 . تمثيلات موسوعية محلية
114	2.4.2 . نماذج لتمثيلات موسوعية أكثر كفاية
115	3.4.2 . التمثيل الموسوعي عند بيثوفي
118	5.2 . امتدادات النظرية
119	1.5.2 . الشبكات الدلائلية

- 120 1.1.5.2 . نموذج كيليان Q
- 120 2.1.5.2 . تمثيل الوحدة الثقافية
- 121 3.1.5.2 . تمثيل المعرفة بالشبكات الدلالية
- 126 4.1.5.2 . تجزئة الشبكات الدلالية
- 128 2.5.2 . الفروض الاستكشافية
- 130 1.2.5.2 . الفرضية والفرض الاستكشافي وفرض الفرض
- 130 2.2.5.2 . الفرضية أو الفرض الاستكشافي المقنن
- 130 3.2.5.2 . الفرض الاستكشافي المقعد
- 131 4.2.5.2 . الفرض الاستكشافي المبدع وفرض الفرض
- 131 6.2 . مفاهيم لتحليل الموسوعة والسياق
- 132 1.6.2 . الإطار
- 134 2.6.2 . المدونة
- 135 3.6.2 . السيناريوهات والخطاطات
- 136 1.3.6.2 . السيناريوهات
- 136 2.3.6.2 . الخطاطة
- 140 4.6.2 . تركيب
- 140 5.6.2 . التفسير الدلالي
- 141 6.6.2 . المحور
- 143 7.6.2 . التشاكل
- 144 1.7.6.2 . مقياس الترابط بين التشاكلات : تعدد التشاكل
- 145 2.7.6.2 . توسيع المجال التشاكلي
- 147 8.6.2 . الترادف
- 149 9.6.2 . تركيب
- 149 7.2 . الاستعارة والسياق التداولي
- 150 1.7.2 . نموذج تداولية الاستعارة عند أمبرطو إيكو
- 150 1.1.7.2 . مقبولة الاستعارة
- 152 2.1.7.2 . الاستعارة والكناية
- 153 3.1.7.2 . الاستعارة والموسوعة والسنن
- 155 2.7.2 . نموذج المشابهة والتواصل عند سبيريرو ويلسون

155	1.2.7.2 . ضد الحرفية
157	2.2.7.2 . دور المشابهة في التواصل
158	3.2.7.2 . الوجهة وحل المشاكل الخاصة بقضايا المشابهة
159	4.2.7.2 . الاستعارة
161	8.2 . تركيب
	الباب الثاني :
163	الاستعارة وبناء النص : من القصيدة إلى العمل الشعري
165	الفصل الثالث : التعالق الاستعاري : نموذج القصيدة
166	1.3 . استعارة الممكن والمستحيل : قصيدة « مستحيل » محمد بنيس
166	1.1.3 . الاستعارة وبنية القصيدة
167	1.1.1.3 . العنوان والاهداء
168	2.1.1.3 . من الاستعارة إلى التمثيل
168	2.1.3 . تركيب الاستعارة
172	3.1.3 . خصوصية التركيب في القصيدة
173	1.3.1.3 . حذف الروابط
176	2.3.1.3 . اللانحوية
177	4.1.3 . التشاكلات الدلالية وتأويل التباين
179	5.1.3 . بناء الدلالة والتشاكل
188	6.1.3 . التعالق الاستعاري في القصيدة
188	7.1.3 . تركيب
191	2.3 . استعارة البناء والهدم : قصيدة « شعراء » لقاسم حداد
192	1.2.3 . العنوان والإضاءة
192	2.2.3 . بناء المعجم : الفعل والمفارقة
193	3.2.3 . بناء الاستعارة : التعالق ووظيفة الخلق
194	1.3.2.3 . الاستعارة : وظيفة البناء
195	2.3.2.3 . الاستعارة : وظيفة الهدم
198	4.2.3 . تركيب
199	الفصل الرابع : الاستعارة والبناء : نموذج العمل الشعري
200	1.4 . العمل الشعري : فريدة التجربة والبناء

- 201 1.1.4 . النص الواصف وإضاءة التجربة
- 206 2.4 . مفهوم البناء : الدلالة والتجاوز
- 206 1.2.4 . البناء والنموذج القديم للبيت الشعري
- 209 2.2.4 . البناء : الرؤيا ونقد مفهوم البيت
- 210 3.2.4 . النموذج التصوري لبناء الخطاب
- 213 4.2.4 . تركيب
- 213 3.4 . بناء الاستعارة في «كتاب الحب» محمد بنيس
- 214 1.3.4 . توصيف العمل
- 216 2.3.4 . بناء العمل
- 221 3.3.4 . الجملة . النواة
- 222 4.3.4 . النص الموازي المركزي أو خطاب الاستهلال
- 224 5.3.4 . النص . النواة
- 224 1.5.3.4 . حديث الأعرابية : المفارقة والجنون
- 226 2.5.3.4 . أنا لا أنا : استعارة الهوية والاختلاف
- 230 6.3.4 . استعارة الحب بين المجرد والمحموس
- 231 1.6.3.4 . إليك : الأنثى والماء
- 234 2.6.3.4 . الرصية والطوق
- 238 3.6.3.4 . الحب : الماء والأبدية
- 243 4.6.3.4 . تركيب
- 243 7.3.4 . استعارات الحب : الاحتفاء بالجسد والحسن
- 244 1.7.3.4 . إليك : الجسد والتناغم
- 246 2.7.3.4 . جسد من ؟ الحب : الاشتهاء والتناسل
- 248 3.7.3.4 . الحب : من بلاغة الشهوة إلى بلاغة الجمال
- 251 8.3.4 . وجهها لوجه : كناية العطر والجمال
- 252 1.8.3.4 . إليك : الضوء والكنز
- 253 2.8.3.4 . وجه من ؟ كناية الوجه واستعارة والتناغم
- 255 3.8.3.4 . وجه المحبوب : الجمال والحركة والسحر
- 258 4.8.3.4 . تركيب
- 258 9.3.4 . جنون الانفاس : رحلة البحث والمناه

- 260 1.9.3.4 . إليك : المتاه والفاجعة
- 261 2.9.3.4 . جنون من ؟ احتفاء بالموت والغياب
- 264 3.9.3.4 . الجنون وموت العاشقين
- 267 4.9.3.4 . تركيب
- 269 10.3.4 . رسالة إلى ابن حزم : الالفة والاحتراق
- 272 11.3.4 . خلاصات
- 274 4.4 . الاستعارة والخبر : « أخبار مجنون ليلي » لقاسم حداد
- 274 1.4.4 . توصيف العمل
- 275 2.4.4 . بناء العمل
- 276 3.4.4 . استعارة الخبر : سيرة المجنون ، غيب السيرة
- 278 4.4.4 . استعارة التماهي : ليلي والمجنون
- 282 5.4.4 . الاستعارة وانسجام القصيدة
- 283 1.5.4.4 . استعارة الشوق
- 284 2.5.4.4 . استعارة الشهوة
- 284 1.2.5.4.4 . الجملة الاستعارية : الشهوة والنار
- 286 2.2.5.4.4 . الاستعارة وتمثيل الشهوة
- 290 3.5.4.4 . استعارة الجنون
- 293 6.4.4 . خلاصات
- 294 . خاتمة
- 296 . قائمة المراجع
- 302 . قاموس المصطلحات

تقديم

1.0. الشعر والحضور الكلي للاستعارة

1.1.0 مركزية الاستعارة

« كل استعارة قصيدة مصغرة »⁽¹⁾. يلخص بول ريكور بهذه العبارة بنية الاستعارة ووظيفتها في بناء عالم القصيدة والعمل الشعريين. ويمكننا أن نقول إن كل قصيدة استعارة موسعة، للنلج عمق النظام البلاغي الذي يحكم تشكيل القصيدة سواء في بنيتها التركيبية أو في دلالتها، وذلك فيما يدعوه ريفاتير بالاستعارة المحبوكية أو المرشحة التي هي « سلسلة من الاستعارات المتعاقبة بواسطة التركيب والمنتمية إلى الجملة نفسها أو إلى البنية نفسها، وبواسطة المعنى حيث يعبر كل منها عن مظهر خاص لكل أو شيء أو لفهوم تعرضه الاستعارة الأولى من السلسلة »⁽²⁾. وفي هذه الحالة تكون الاستعارات الأخرى مشتقة من الأولى بحيث تقوم بتدقيقها أو تطويرها. ويقصد ريفاتير بالاشتقاق أن « خانة المتعار تشغلها كلمة بينها وبين خانة المتعار الأول أو أواصر قريبي، وكذا نفس الشيء بالنسبة للمستعار له ». فمهام الموقع الذي تحتله الاستعارة إذن في بنية العمل الشعري؟ ومهام الوظيفة التي تقوم بها في تشكيل معاني القصيدة ورؤاها وكيفية تأسيها للعالم شعريا؟

ينطلق هذا العمل من فرضية مؤسسة على ما سبق ذكره، مفادها أن الشعر أعلى أشكال الاستعارة، والعمل الشعري كيفما كان شكله، يوجد بوجود هذه الاستعارة المركبة، أي يبنى بناء استعاريا تركيبيا. فالقصيدة بناء. وأساس هذا البناء الاستعارة، وذلك اعتبارا لكون الآليات التي تشغل القصيدة تقوم وتنمو وتنشعب بواسطة الاستعارة واعتبارا لكون النص ليس فقط مجموعة من الاستعارات الصغرى الجزئية لا روابط بينها بل هو استعارة

(1) Paul Ricœur. Du texte à l'action, Ed. Seuil, Paris, 1986, p.20

(2) M. Riffaterre, la production du texte, Ed. Seuil, 1979, p. 217

كبرى لها قاعدة سياقية داخلية هي المعاني، ولها قاعدة إيديولوجية تتمثل في علاقات المائلة والمخالفة التي تقيسها مع العالم الخارجي، وتظهر لغويا في الحمولة المعرفية للنص، وبصريا في الفضاء المتشكل على صفحته، إضافة إلى بنية المتخيل التي يوظفها الشاعر انطلاقا من حوافز فنية واعية وغير واعية.

يشبه الحضور الكلي للاستعارة⁽³⁾ في النص سريان الماء في العروق. ذلك أن سيرورة اشتغال النصوص وإدراك هذه السيرورة لا يتم ولا يمكنه أن يتم إلا عبر تماس داخلي للحركة الاستعارية القياسية وإلا توقفت حركة نمو الخطاب. وبهذا كان لزاما أن يتجه مجهودنا إلى العمل على الخروج من الاستعارة، القائمة على العنصر الواحد، إلى الاستعارة الموسعة كما يقول إليوت، والتي تمد القصيدة حقلا استعاريا مبنيا.

لم تتعرض الاستعارة منذ أرسطو لإعادة قراءة إلا في ضوء المعرفة الحديثة، النفسية والفلسفية واللسانية والجدلية. لذلك اتجه عملنا من الناحية النظرية إلى قراءة وتتمين النظريات التي أخرجت التفكير حول الاستعارة من المنظومة الأرسطية ثم إدراجها داخل مجال تصوري أرحب تراعى فيه مقومات اللغة بقدر ما يراعى فيه متخيل التكلم والخلفيات الثقافية والمجتمعية التي توجهه، فتصير الاستعارة أداة من أدوات نمو الفكر وإنتاج المعرفة وتلقيها. إن بناء الاستعارة، انطلاقا من هذا المنظور ومن البحث في وظائفها، تجعل من المستحيل تفاديها في الحياة كما في الفن والشعر: الاستعارة نحيا بها⁽⁴⁾.

2.1.0. مركزية القصيدة

داخل القصيدة ثمة مسافة بين ما تقوله القصيدة وما تدل عليه، إذ تكون الدلالة هنا متعددة وليست أحادية الاتجاه. وهي تخضع أساسا لاختلاف التأويلات التي يمارسها القارئ على النص تبعا لمرجعياته الثقافية وقيمه الجمالية التي يستقي منها منظوراته.

في هذا السياق الخاص بالدلالة نميز مع ريفانير بين الشعر واللاشعر، حيث تؤول المسألة إلى الطريقة التي يقوم فيها نص بتوليد معناه. يتعلق الأمر هنا ببنية المعنى والمتخيل داخل القصيدة وتلعب الاستعارة في بنائه دورا رئيسيا بكشفها عن الآلية التي تشتغل بها هذه البنية وتؤسس موقعها في جسد النص.

يمر الشعر عن المفاهيم والأشياء بطريقة ملتوية، وإذن فالقصيدة تقول لنا شيئا وتعني

(3) René Driven/Rapose, the ubiquity of metaphor, John Benjamins publishing Company, 1985, P.VII
ويزيد الكاتبان في تأكيد هذا الحضور الكلي يكون الاستعارة منغمة بصق في سيرورات معرفية وأفعال اجتماعية واستعمال لفظي، وهي بالتالي عامل مؤسس لكل البناءات الذهنية وإعادة بناء الواقع.

(4) J.Lukoff/M.Johnson, Metaphors we live by, University of Chicago Press, 1980.

وقد استأنسنا في نفس الآن بالترجمتين الفرنسية والعربية: Ed. Scail, Les métaphores dans la vie quotidienne, 1985 الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد الحميد جعفة، دار توبقال للنشر، 1996.

شيئا آخر. يمكن أن يتم إنتاج هذه الالتوائية بثلاث طرائق متميزة : نقل المعنى أو انحراف المعنى أو إبداع المعنى. يكون هنالك نقل للمعنى حين ينزلق الدليل من معنى إلى آخر مثلما هو الأمر في الاستعارة والكناية. ويكون هنالك انحراف للمعنى في حالة الالتباس أو التناقض أو اللامعنى. أما الإبداع فإنه يظهر حين يشغل الفضاء النصي باعتباره مبدأ تنظيميا منتجاً للدلائل انطلاقاً من عناصر لسانية. تقوم هذه المستويات الثلاثة بخلخلة التمثيل الأدبي للواقع، وتكون اللانحوية⁽⁵⁾ هي العنصر المخصص للقصيدة : لا تعني اللانحوية خرقاً أو خطأ لغوياً، ذلك أن النص يدرك باعتباره مولد نحوٍ الخاص.

إن السمة المميزة للقصيدة هي وحدتها الشكلية التي تتضمن كل مؤثرات الالتواء وتحدد في العمق مفهوم الدلالة *signifiante*. هكذا يقتضي فهم وتمثل هذه الوحدة التمييز بين مستويين للقراءة، ذلك أن القارئ قبل بلوغه دلالية النص ينبغي أن يمر بالمحاكاة :

أ. قراءة استكشافية حيث يتم تمثيل المعنى بشكل أولي بالإضافة إلى وعي الطبيعة المرجعية للغة. تتم هذه العملية انطلاقاً من ضرورة القراءة الخطية للنص : بداية/نهاية، أعلى/أسفل. وتتحكم في هذه القراءة فعاليتان : فعالية المعرفة اللغوية، وتتمثل في إدراك البعد المجازي للقول والتعارضات الدلالية بين الكلمات وتسمية بعض المجازات مثل الاستعارة أو الكناية والسخرية والدعابة، مما يسمح للقارئ بأن يكتشف داخل النص مظاهر لا نحويته، وفعالية المعرفة الأدبية التي تبدو أساسية لاستكمال تمثيل الأبعاد الدلالية للقصيدة.

ب. قراءة اجتماعية أو بالأحرى قراءة يتحكم في سيرورتها البعد التأويلي حيث يستحضر القارئ مخزونه القرائي ويعيد ترتيب المعنى انطلاقاً من مجموعة من المقاربات والمراجعات والتجميعات لمسار النص. أعتقد أن الأمر يتعلق بقراءة جدولية *tabulaire* يدعوها ريفاتير « فك السنن البنيوي » حيث إن الفعالية القصوى للقراءة الاجتماعية المولدة للدلالية تنجلي في نهاية النص. فالنص بأجمعه هو الذي يؤسس وحدة الدلالة⁽⁶⁾.

في كلتا القراءةين يكون للمحاكاة حضور خاص. ففي الأولى يتم تمثيلها في كليتها وفي الثانية يتم تجاوزها كحاجز من أجل بلوغ الدلالة.

3.1.0. الشعر ولانهاية المعنى

إن البحث في بناء الخطاب الشعري بحث في ما يمكن للنص أن يضيفه إلى عناصر النظرية التي تبقى دوماً قاصرة عن بلوغ لانهاية المعنى الذي تستوعبه الكلمة الشعرية باستمرار، حتى أن اللغة تقصر في مستوى معين من اشتغالها عن الإحاطة بكل أسئلة الوجود

(5) وهو مصطلح أطلقه جاكسون في بداية الأمر من خلاله مسألة الانزياح ثم استعمله ريفاتير في السياق المشار إليه.

(6) M. Riffaut, *Sémiotique de la poésie*, Ed. Seuil, Paris, 1982. (6)

التي تؤسس فضاء القصيدة وأغوارها. يقول محمد بنيس : «إن أسئلة الشعر هي تحديد أسئلة الوجود والسكن في العالم. على هذا النحو يتبدى لنا من الجهة التي اختبرها العالمون بمضايقه وهم يدركون جدية وخطورة الشعر في آن. إن الشعر أبعد من أن ترتبته الاستعارة، مهما كانت مجافاتها للنسق وحروبها المعلنة عليه. الشعر هو هذه اللغة (الأرض) الشخصية المنذورة للقاء والحوار بالنسبة لأولئك التائهين في المغازات، إصرار على السكن في العالم ومن أجله. في هذه الأرض تصبح القصيدة إنصافاً للمتعدد، الناقص، المقطع، المتلاشي، المجهول. فيها أيضا يكون اللقاء معيدا لبناء ما يدمره منطق الحرب، محافظا على ما يؤسس الوجود البشري».⁽⁷⁾ نستشر داخل هذا النص قوة التأكيد على إطلاقية المعنى الوجودي الذي تحتزنه الكلمة الشعرية أمام محدودية اليومي ونهاية اللغة وعلى قدرة الشعر على تجاوز كل خطاب حول الشعر. في هذا السياق نفهم القول الذي يرى إنه «داخل كل شعر كيفما كان الشكل والامتداد، هناك صراع سرّي بين لا نهائية الشّور ونهاية اللغة التي بداخلها يسكن اللاتنهاي دون أن يتحدد». وفي نفس السياق كذلك نفهم قول الذي اعتبره الشعراء مالكين للحس السليم بما يفوق مائة مرة ما يملكه الفلاسفة، ففي بحثهم عن الجميل يلاقون من الحقائق أكثر مما يجده الفلاسفة وهم يبحثون عن الحقيقي». يصير النص هنا ارتقاء بلا نهائية المعنى وبالأيديولوجيا عن جزئيات الواقع، وارتقاء بجزئيات الواقع إلى سمو القانون الشعري باعتباره هداما لعلائية الواقع ومحدوديته، وتأسيسا لمغامرة متعددة الأبعاد يلتقي عندها تاريخ الكتابة (الأصل) بامتدادتها في الزمن (معاينة الحداثة). داخل هذا السياق أيضا تكون وظيفة الاستعارة وظيفة جمالية معرفية ترمم بياضات النص المفترضة وتوسع دائرة التخيل وتحقق الترابط بين عوالم تبدو في الظاهر غير قابلة للاتصال.

في ختام هذا التصور الأولي لبناء الخطاب الشعري من حيث دلاليته يمكن القول إن الإبداع الشعري في كليته مرتبط بالذاكرة وباللغة. فالشاعر يتذكر ما يريد وينسى ما يريد وهو في الوقت نفسه يحمل ذاكرة أسلافه حيث تنعكس هذه الذاكرة في الكتابة. هذا من جهة، من جهة أخرى تحضر الكلمة في نص شعري، عبارة التقليد اللغوي الذي تنتمي إليه وعابرة طرائق توظيفها عند كتاب وشعراء نفس اللغة، إذ أنها لا تحضر معزولة عن تاريخها الدلالي وتعدد استعمالاتها حتى لو كان ذلك غائبا عن الوعي المباشر للشاعر. من هنا تحضر في ذهني ما يمكن أن ندعوه بخلفية الكتابة باعتبارها محددة لل مرجعية الثقافية التي ينطلق الشاعر منها معضدا أو منتقدا، وهي بالتالي محددة لمعجمه ورؤاه، وبقصديته التي تحدد من جهة مفهومه للكتابة باعتبارها ممارسة تتركز على الارتفاع بالبعد الاستعمالي المنطقي للغة وتحدد من جهة

(7) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث : بنياته وإدلائها، دار توبقال للنشر

أخرى مقاصده التي يصدر عنها إضماراً أو تصريحاً في سياق كتابته لنص بعينه.

2.0 . نظرية الاستعارة

لقد استلزم منا هيكل البحث المرتكز أساساً على التحليل النصي، التوقف عند نظريات الاستعارة المتموضعة بين تصورين : الأول كلاسيكي، يعود أصله إلى أرسطو وتابعيه والثاني معرفي مرتبط بكيفية إعادة بناء موضوع الاستعارة في العلوم المعاصرة وجعلها أكثر إيجابية في تحليل الخطاب.

كان السؤال الأولي الذي بدا لي ملائماً في مقارنة موضوع من هذا القبيل هو : كيف يبني الخطاب استعارياً، وكيف تساهم الاستعارة في بناء المعنى والتخييل ؟ تطلبت الإجابة عن هذا السؤال وتفكيك عناصره سفرًا طويلاً بين مختلف النظريات المهتمة بالموضوع، حيث كانت الفرضية الكبرى، التي حاول العمل تأكيدها، متمثلة في كون الاستعارة ليست حلية نزين بها الكلام ونتمتع بها الشعر، بل هي على حد تعبير لايكوف وجونسون حاضرة في الحياة اليومية، ليس فقط داخل اللغة بل أيضاً داخل الفكر والعمل. والنظام التصوري الذي يسعفنا على التفكير والعمل ذو طبيعة استعارية أساساً.

إن الملامح الأولى لهذا التصور بدأت مع نقاد وفلاسفة مرموقين على رأسهم ريتشاردز في كتابه فلسفة البلاغة⁽⁸⁾ فهو يرى أن الاستعارة في تاريخ البلاغة، عولجت كلعب بالالفاظ واعتبرت جمالاً وزخرفة أو قوة إضافية للغة وليست الشكل المكون لها. وكمثال على ذلك الفرضية الأرسطية التي تنظر إلى الاستعارة باعتبارها شيئاً خاصاً واستثنائياً في الاستعمال اللغوي، أي أنها انحراف عن النمط الاعتيادي للاستعمال بدلاً من أن تكون المبدأ الحاضر في نشاط اللغة الحر. هذه الافتراضات حسب ريتشاردز فاسدة. ومقتضى فسادها أننا نعيش ونتكلم من خلال رؤيتنا للمتشابهات، ولولاها لما قبض لنا أن نبقى، رغم أن بعض الناس قد يمتلكون مقدرة على رؤية التشابهات أكثر من الآخرين.

عرفت أفكار ريتشاردز هاته انتشاراً واسعاً داخل أبحاث حاولت أن تنظر إلى الاستعارة وإلى تاريخها من منظور مغاير. غير أن صدور الكتاب المشترك للايكوف وجونسون الاستعارات التي نحيا بها، كان حاسماً في إعطاء منظور شبه قطاعي لنظرية الاستعارة. يتأسس هذا الطرح الجديد على انقراض اعتقاد داخل الثقافات السائدة لا يخرج عن أحد أمرين : أولهما الاعتقاد في حقيقة مطلقة، وهو طرح أسطورة النزعة الموضوعية؛ وثانيهما إبداع العالم بالصورة التي يرتضيها الفرد، وهو طرح أسطورة النزعة الذاتية. يضع

المؤلفان في مقابل هذين الاعتقادين طرحا جشطالتيا معرفيا هو التركيب التجريبياني -experientialist⁽⁹⁾ وبموجب هذا الطرح تكون الاستعارة :

أ. جامعة بين العقل والخيال، ذلك أن العقل يستدعي الصياغة المقولية والاستدلالية والاستلزام فيما الخيال يستلزم من بين مظاهره العديدة ضبط شيء في ارتباط مع شيء آخر، وهو ماسماه بالفكر الاستعاري.

ب. عقلانية تخيلية، فيما أن مقولات تفكيرنا اليومي استعارية بشكل واسع، وبما أن تعمقنا اليومي يستخدم الاستلزمات والاستدلالات الاستعارية، فإن العقلانية العادية هي بالتالي تخيلية في طبيعتها. وبما أن فهمنا للاستعارات الشعرية يتم انطلاقا من استلزمات واستدلالات استعارية فإن نتائج الخيال الشعري هي لنفس السبب في جزء منها ذات طبيعة استعارية.

تعد الاستعارة إحدى الوسائل الأكثر أهمية في محاولة فهم جزئي لما لا يمكن فهمه كليا مثل أحاسيسنا وتجاربنا الجمالية وممارستنا الأخلاقية ووعينا الروحي. وتتركز الاستنتاجات الأولية التي يمكن استخلاصها من هذا الطرح فيما يلي :

أ. الحقيقة مرتبطة بالفهم. فليست هناك وجهة نظر مطلقة يمكن من خلالها صياغة حقائق مطلقة وموضوعية حول العالم. لا ينبغي الاستنتاج هنا أنه لا توجد حقائق، بل فقط إن الحقيقة مرتبطة بنسقنا التصوري المؤسس على تجاربنا وتفاعلاتنا اليومي مع باقي أعضاء ثقافتنا ومع محيطاتنا الفيزيائية والثقافية.⁽¹⁰⁾

ب. الاستعارات الجديدة قادرة على إنتاج فهم جديد للأشياء وبالتالي على إنتاج أشكال جديدة للواقع، وهذا ما يبدو بديهيا في حالة الاستعارة الشعرية.

لم يكن بإمكان هذا العمل أن يستقيم في طرح فرضيات التصور المعرفي للاستعارة ثم ينتقل إلى تقصي دورها في بناء الخطاب الشعري دون العودة المنفصلة للتصور الكلاسيكي للاستعارة ومدى هيمنته على كل التفكير البلاغي وصولا إلى الأزمنة المعاصرة. لذلك كان لزاما التوقف عند أرسطو وقفة تعيد تركيب النموذج التقليدي وتحدد مدى انتشاريته وأهميته من جهة، ومدى محدوديته أمام العلوم المعاصرة من جهة أخرى، حتى يتسنى بسط معالم النموذج الجديد الذي تستعيد بموجبه الاستعارة وضعها كأداة للابتكار وبناء المتخيل. وهو الوضع الذي يمكن من تحليل الاستعارة الشعرية في إطار عمودي لا أفقي، شمولي لا جزئي، ابتداعي لا اتباعي وتمثيلي Allegorique لا تماثلي.

(9) لايفكوف وجونسون، مرجع مذكور، ص 193.

(10) نفسه، ص 229.

1.2.0 . التصور الأرسطي

يقول أرسطو : « ينبغي على أية دراسة جدية للاستعارة أن تبدأ بأرسطو الذي يدرس علاقة الاستعارة باللغة و غرضها التواصل . إن نقاشه لهذه القضايا في كتابه البلاغة والشعرية ظل مؤثرا إلى يومنا هذا »⁽¹⁾.

تأسيسا على هذا القول، عالجنا موضوع الاستعارة داخل السياق العام لفلسفة أرسطو، وخلصنا إلى أنه رغم ما لأرسطو من أفضال في إقامة الأوضاع الجينية للتفكير اللغوي فإن نسقه ظل قاصرا في تأمله للعديد من القضايا البلاغية (ومنها موضوع الاستعارة)، ومنحصرا داخل نموذج وضعي سكوني أفقدها حيويتها اللازمة وذلك حين ظل وفيما لمناخه الميتافيزيقي في تلك الفترة من الزمن دون أن تخلو أفكاره من حدوس وإشراقات معرفية قامت عليها فيما بعد أنساق نظرية جادة . ولأن الفلسفة الأرسطية تحكمت في كل تاريخ الفكر البلاغي تقريبا فإن النظرية الكلاسيكية قاربت الاستعارة من منظور تجزيئي ولم تعالج الإمكانيات العميقة لمفهوم القياس الذي يتحكم عضويا في عملية الإنتاج الاستعاري سواء داخل الخطاب العادي أو الخطاب الفني، دون أن ننسى أن هذا النسق ارتبط بنظام أنطولوجي طابق بين مقولات اللغة ومقولات الوجود مما أوقع كل المهتمين بحقل البلاغة والاستعارة في فخ التبعية وكثرة التقسيمات .

1.1.2.0 . الاستعارة

أجمعت القواميس التقليدية على نمط موحد من التعريف الذي جاء فيه أن « الاستعارة تحويل اسم شيء إلى شيء آخر بواسطة القياس » . وهو تعريف ينتهي إلى اعتبار المجازات عمليات لفظية منزلة عن التحليل السياقي وإلى عدم التمييز بين العمليات التركيبية والعمليات الدلالية وإلى اختزال الاستعارة إلى مجاز انتزاع أو قفز . لقد ناقش أرسطو إيكو هذه القضايا باستفاضة في كتاب السيميائيات وفلسفة اللغة⁽²⁾، منصفاً أرسطو من جهة، لأن تعريفه للاستعارة ظل مؤثرا في وضعها الأساسي كاستدلال قياسي ولأن الاستعارة التناسبية في تقسيمه الرباعي ذات أهمية بالغة في الاستدلال على العناصر الغائبة؛ ومنتقدا من جهة أخرى، لأن تصور أرسطو ظل محدودا يحتاج إلى توسيع وتتميم .

2.1.2.0 . القياس

قامت النظرية الكلاسيكية للاستعارة على منظور قياسي ذلك أن أهم تعريف يبسطه أرسطو كحد تجنيسي عام يربط في مستواه الرابع بين الاستعارة والقياس على أساس رابط التناسب : نسبة أ إلى ب كنسبة ج إلى د . وقد ظلت هذه النظرية محدودة لأنها :

A. Ortony, Metaphor and Thought, Cambridge university press, 1979, p.3 (11

U.Esc. Semiotic and philosophy of language, Macmillan, 1984. (12

. فسرت العديد من علاقات المعنى لكنها لم تفهم نسقيا القياس والاستعارة .
 . اهتمت بالعلاقات الاشتقاقية للمعنى وبالإرغامات الميتافيزيقية دون أن تنتبه إلى
 حضور أكثر المفاهيم شمولية في تحديد القياس أي التفارق الذي يبدو وضعه مركزيا في فهم
 اشتغال الآلية القياسية التي يقوم منطق تحريكها للغات الطبيعية على سيرورتي الجمع والتفريق
 والمماثلة والمخالفة، ذلك أن معرفتنا بالأشياء وتشعباتها وبملاقاتها تحصل بهذه الآلية .
 . أغفلت كون القياس حتمية تقود اشتغال الخطاب الطبيعي ونموه وتطور قواميسه
 وأشكال إدراكاته للعالم .

3.1.2.0 الاستعارة ومسألة الوجود

تركت النظرية الأرسطية تأثيرات على تاريخ الفكر الغربي والعربي اللاحق . ويتمثل
 أحد جوانبها في تصوره الأنطولوجي لمسألة الكائن . ولهذا الأمر جانبان : الأول لغوي والثاني
 أنطولوجي .

. الجانب اللغوي

اشتغل النسق الأرسطي على اللغة من خلال تشكل ثلاثي :

مبدأ التطابق أو الهوية : (أ) هو (أ)

مبدأ التناقض : (أ) ليس لا (أ)

مبدأ الثالث المرفوع : ليس هناك وسط ثالث بين (أ) ولا (أ) فإما أن يكون (أ)
 مطابقا لذاته أو أن يختلف عما ليس (أ) .

بمقتضى هذا التقسيم يكون العالم ثابتا حسب أرسطو وتكون دلالاته أيضا ثابتة .
 وبالتالي فإن بنية اللغة تعبر عن عالم مغلق جامد غير دينامي، في حين أن هناك إمكانيات
 للتعبير اللغوي تعكس العالم باعتباره فضاء دلاليا يعيش الفرد داخله . ربما تسمح بنية اللغة
 هاته بإنشاء أشكال استعارية ولكنها أشكال قالبية ميتة لا يراعى فيها وضع الاستعارة كوسيلة
 للإدراك وسيرورة ابتداعية تعكس تفاعل الإنسان مع محيطه . وحين نتأمل البنية الثلاثية يتبين
 أن الاستعارات تندرج ضمن خانة التطابق، حيث العلاقة لا يحكمها الابتكار والتفاعل .
 وفي الوقت الذي نجد أرسطو ينفي الثالث ويرفعه، تتأسس البدائل المعرفية على ضرورة مراعاة
 العنصر الثالث باعتباره شكلا تنسيبيا للغة في عكسها للعالم لأنها متعلقة بالوضع الثقافي
 للمتكلم وليست مسألة نهائية .

. الجانب الأنطولوجي

اقتطعت الأنطولوجيا لنفسها دور مقارنة لسانية للكينونة، تسعى إلى جعل الخطاب
 كائنا مقاييسا في بنيته للوجود الذي ترشح نفسها لدراسة مسنداته الجوهرية . والحال أن

الخطاب والوجود يتعارضان، حيث إن القواعد التي تحكم الدلائل اللسانية مغايرة تماما لتلك التي تحدد الموضوعات داخل الوجود. فلكل واحدة نسقها الخاص، وهما لا يرتبطان إلا في السياق الذي تكون فيه اللغة جهازا يقوم بتنقيل نظام الوجود إلى نظام فكر ودلالة. بهذا المعنى لا تنقل اللغة الواقع إلا تصوريا، أي أن العلاقة ليست انعكاسية تطابقية، بل هي بالأحرى استعارية تحكمها البنيات التصورية للمتكلم وتأويله للعالم الخارجي حسب نسق المعتقدات الثقافية والفردية والبيئية التي تحتزنها ذاكرته.

4.1.2.0. هيمنة مفهوم القاموس

داخل التحديدات الأرسطية تسهل ملاحظة خلفية القاموس القائمة على أحادية المعنى وخلفية الشجرة الفورفوربية القائمة على التفرع. والحال أنه داخل أنساق لغوية اتفاقية عادية نلاحظ قصور بنية التحديد بواسطة القاموس، فكيف إذا تم الانتقال إلى أنساق أكثر تعقيدا (حكائية أو شعرية) يفترض في مقاربتها اللجوء إلى نماذج تأويلية موسوعية متماسكة، تراعي اقتضاءات النص وتحيينات القراءة من أجل فك التباسات النص القائمة على مقصديات مضرة وعلى تفاعلات سياقية مبنية.

اقتضى هذا التصور تغيير الاستعارة على الاسم أو الكلمة فأهمل بذلك التحليل الشمولي داخل بنية كلية، وأهمل دور السياق في استخلاص المعاني وبنائها. وهي العناصر الضرورية للتحليل النصي الذي يفترض حضور الاستعارة وانتشارها داخل نسج الخطاب بأجمعه. بهذا الوضع ظل النسق مقتصرًا على التحديدات المعجمية التي لا تستطيع مراعاة نمو المعاني في الألفاظ وتجدها وغموضها داخل نص شعري، ومرونة اللغة وقابليتها للثراء والتطور، وبالتالي فهو لم يعتبر سياق الخطاب والدلالة الإيحائية التي تنتجها المتواليات الكلامية في قصيدة أو حكاية، وهي تخص أساسا، مقاصد المتكلم ومقتضيات النص وبنية التخييل التي يبدها تلاحم الاستعارات والرموز وتراكبها، مما يخلق سياقًا تأويليًا متفردًا يختص به نص دون غيره. يندرج كل هذا ضمن طاقة ابتكارية يفتقدها النسق المذكور فتؤثر سلبًا على حيوية المفردات. إذ أن إقفال مجال توظيف الألفاظ وتفجير قدراتها الإبداعية والتخيلية يجمد معانيها ويفقدها ماءها وقابليتها للثراء والتجدد.

رغم كل المراتق المذكورة، ظل أرسطو أقل أرسطية من تابعيه وظل نسقه متضمنًا لحفايا تبين كيف كانت للرجل حدوس معرفية مضادة لعقلانيته. لقد وفر أرسطو للوظيفة المعرفية عمادا مضيئا في الوقت الذي أسندها فيه إلى المحاكاة، ذلك أن الاستعارة كما يقول بول ريكو: «إذا كانت محاكاة فإنها لا يمكن أن تكون لعبة مجانية». وقد أشار كتاب البلاغة إلى هذه القضايا بشكل جلي، رغم أنها بقيت مستترة بسبب المناخ العام الذي وجد

فيه الكتاب. فالاستعارة الأكثر جودة هي تلك التي تمثل الأشياء في حركيتها، والمعرفة الاستعارية هي معرفة لدينامية الواقع.

2.2.0. الاستعارة والنظرية المعرفية

كانت الخلاصة الطبيعية هي استحالة المقاربة النصية للاستعارة انطلاقاً من البلاغة الارسطية بسبب المناخ الوضعي التجريبي الذي وجدت فيه. على هذا الأساس صار لزاماً بناء نموذج معرفي وفكرته الأبحاث المعاصرة التي تنفتت داخل مناخ علمي إبستمولوجي يسمح بتحافل العلوم وتحاورها ويعيد للاستعارة قوتها داخل المتخيل العام للنص. كان هذا الأمر موجهاً للبحث في اتجاهات ثلاثة :

1. التمثيل الموسوعي وتداولية الاستعارة، مقابل محدودية القاموس.
2. تصور المقولات من خلال المشابهة العائلية، مقابل استقلال المقولات ومكونية اللغة.

3. بناء نموذج معرفي للاستعارة من خلال مفاهيم الأنسجام والتخيل والترابط، مقابل التصور التقليدي الذي يختزلها إلى نموذج لتحويل ونقل المعنى وتجميل الكلام.

1.2.2.0. نظرية الموسوعة

يقول أمبرطو إيكو : « إن النص آلة كسولة يتم تنشيطها من طرف القارئ وتفرض عليه عملاً تعاونياً عنيدياً من أجل ملء فضاءات اللامقول أو المقول سلفاً⁽¹³⁾. ويكون اللجوء إلى الموسوعة هنا لجوءاً إلى ذاكرة جماعية مفترضة من قبل التحليل حيث توجد مختلف الأقوال والمعارف التي تنتشر في سياق ثقافي واجتماعي معين.

تساهم الموسوعة بشكل فعال في حل إشكالات القراءة ومد جمود التواصل بين دراسة اللغة باعتبارها نسفاً مبنياً يسبق الترهينات الخطابية ودراسة الخطابات والنصوص باعتبارها نتاجاً للغة متكلمة سلفاً. تقف خلف نظرية الموسوعة مفاهيم عديدة مثل : التداول، والتواصل، والمجال الإحالي للقارئ، والقراءة المتعددة الأبعاد والقيم، انطلاقاً من مراعاة السياق والمساق وازدواجية المعنى وتقاطع الماثلة والمخالفة. وتندرج الاستعارة داخل هذا التصور ضمن نسق تداولي توافقي تحدد فيه قيمتها انطلاقاً من الترابط بين درجة المشابهة ومقبولية الاستعارة وهو تصور مضاد للطرح الكلاسيكي الذي ينظر إليها كفعل انزياح وخرق لمبدأ التواصل. وهو طرح يفشل في تأسيس الرابط الاستعاري حين تكون درجة المشابهة ضعيفة بين العناصر أو تكون قابلية إدراكها صعبة محتاجة إلى جهد تأويلي إضافي.

2.2.2.0 . الصياغة المقولية والمشابهة العائلية

لقد مكنتنا هذه النظرية من إعادة النظر في تحديد المعنى المعجمي⁽¹⁴⁾ على أساس المشابهة العائلية، وهو مفهوم يسعى إلى تحليل المقولات انطلاقاً من تداخل الحدود وليس استقلالها. ذلك أن الخطاب الشعري مثلاً خطاب متداخل البنيات والأطر، فإذا ما نظرنا إلى بنيانه مستقلة، يعسر كشف الرؤية العميقة للمتخيل؛ أما إذا انطلقنا من أن اللغة تقوم أساساً على التباسية الخطاب وازدواجية المعنى فإننا نتمكن من تفسير عناصر هذا الالتباس.

ويسمح هذا التصور إذن، بالانتقال من التحليل الذري الجملي إلى تحليل النص شمولياً وانطلاقاً من كون المقولات من خلق الإنسان وليست موجودة في الطبيعة قبلها كما هو الاعتقاد السائد. وهو أمر يتفهم عمق الابتكارات الفنية وعلى رأسها قوة الشعر.

3.2.2.0 . نظرية التفاعل والانسجام الاستعاري

لقد قامت الأعمال التي تقف وراء هذه النظرية، ذات الجذور الجشطاطية، بتبيان قصور النموذج القائم على خلفيات وضعية، أساسها التطابق بين اللغة والعالم. وهي أعمال قدمت حلولاً أساسها التفاعل الجسدي والبيئي والثقافي بين الإنسان وعالمه في تمثل اللغة وإبداعاتها المختلفة، وفي إدراك ديناميكية الواقع والبحث عن تحقيق الانسجام فيما يبدو متناقضاً ظاهرياً.

3.0 . المقاربة النصية : الاستعارة والبناء

1.3.0 . الاستعارة والوظيفة

يتجه عملنا في هذا المستوى من البحث إلى دراسة الاستعارة الشعرية في نماذج محددة من الشعر المعاصر، ومحاولة الكشف داخلها عن الكيفية التي يبنى بها كل نموذج تصور له وظيفة الاستعارة وكيفية تشكيلها، وفي مدى مساهمتها في بناء العالم الكلي والتخيلي للقاصيدة.

نقول هذا من منطلق أن وظيفة الاستعارة ليست تجميلية، بل جمالية ومعرفية تحقق الترابط بين العناصر النصية المؤلفة في سياق تسلسلي معين (وظيفة الاستعارة المرشحة والتمثيل Allegory)، وتحقق الانسجام بين العناصر المتباعدة فترفع التناقض الظاهر بينها (وظيفة الاستدلال بالغياب والتعديدية والمشابهة العائلية)، وتحقق ما يسميه لايفكوف وجونسون بإبداع المشابهة، أي قدرة الاستعارات على خلق معاني ومفاهيم وعلاقات جديدة داخل اللغة، وبين اللغة والعالم (بما هي وظيفة معرفية تخلق حقائق جديدة وتوسع

المجال الدلالي لاشتغال اللغة والفكر ونموهما)؛ وتسمح بتعدد التأويل انطلاقاً من تعدد التشاكلات البلاغية والدلالية التي يتضمنها النص (وظيفة موسوعية تحرك المسجل الثقافي والموسوعي للقارئ وتتطلب منه عملاً تعاونياً). ورغم أن الاستعارة تمثل بقوة القاعدة الأساسية لتشكيل الخطاب، فإن قوة النص تظل كامنة في قدرته على اختراق الاستعارة نفسها والسفر في عمق التخيل الذي ينفلت من قوالب المعنى الجاهزة والتصورات العتيقة للشعر والشعرية. وهذا ما لاحظناه بعمق ونحن نحاور وننصت لنبيض النصوص، التي اخترناها موضوعاً للتحليل، حيث تمثلت خصوصياتها وعراقتها وتفردتها في استعادة لحظات قوية من التاريخ الإنساني، وفي اختراق الأبعاد الجغرافية للفكر والغوص في كيمياء التجربة الشعرية المتنوعة، ومحاورة الأسطورة والفلسفة والسلطة والمجتمع، فكان النص إبداعاً للصورة وتوسيعاً للمعنى وطلاقة للموروث الشعري في الرؤية والبناء.

2.3.0. الاختيار

وجهتنا الخلفية النظرية والمنهجية لعلنا نحو اختيار شاعرين هما محمد بنيس وقاسم حداد، وحصرنا دراسة الاستعارة في شعرهما في مستويين اثنين :

1.2.3.0. مستوى القصيدة

خصصنا له الفصل الثالث من هذا العمل حيث ركزنا على مسألة التعلق الاستعاري والتفاعل بين عناصر النص، وبناء المعنى من خلال تحليل أوضاع التشاكل وتعدد التشاكل والمقومات السياقية. وقد أجزنا هذا الجانب من خلال قصيدتين هما : مستحيل⁽¹⁵⁾ لمحمد بنيس وشعراء⁽¹⁶⁾ لقاسم حداد.

كان هدفنا من التركيز على قصيدة واحدة لكل شاعر، تشخيص الكيفية التي تشتغل بها الاستعارة وتنمو وتحقق انسجام النص وتعالقه داخل مجال خطابي ذي فضاء محدد. وقد بينا كيف يمكن للنص أن يبدع استعاراته التصويرية الخالصة ويؤسس أنظمة دلالية جديدة في علاقة الكلمات بعضها ببعض وفي طبيعة التخيل القائم على التحويل والتشخيص والمبالغة وبناء المفهوم الشعري غير المسبوق.

2.2.3.0. مستوى العمل الشعري

خصصنا له الفصل الرابع من هذا العمل، فكان تركيزنا على البنية الموسعة والمركبة للكتابة الشعرية ولاشتغال الاستعارة داخلها. وقد وقع اختيارنا على عمليين هما كتاب الحب⁽¹⁷⁾ لمحمد بنيس وأخبار مجنون ليلى⁽¹⁸⁾ لقاسم حداد، اللذين يتناولان شعرياً مفهوم

(15) محمد بنيس، هبة الفراغ، دار توبقال للنشر 1992.

(16) قاسم حداد، قهر قاسم يسيقه فهرس المكابذات تليه جنة الأخطاء، الكلمة للنشر والتوزيع، 1997.

(17) محمد بنيس، الأعمال الشعرية، ج 11، دار توبقال للنشر/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002.

(18) قاسم حداد، أخبار مجنون ليلى، الكلمة للنشر والتوزيع، 1996.

« الحب » من وجهة تقاطع فيها التخيل والتاريخ والخبر والأسطورة وراهنية الواقع، وبحاوران نصوصاً مركزية في التراث الشعري والشري العربيين (ابن حزم والنفاوي والاصبهاني والسراج وابن أبي حجلة بالنسبة لمحمد بنيس، وقيس بن الملوح والاصبهاني بالنسبة لقاسم حداد). اعتبرنا في هذا المستوى من التحليل أن وظيفة الاستعارة أساسية في بناء هيكل النص وتحقيق انسجامه، فاعتمدنا تتبع عملها داخل المقاطع والجمل والكلمات محاولين إقامة جسور لتألف المعاني من خلال صياغة استعارات تصورية مرتبطة بطبيعة تشكل الصورة في النص وتناقلها إلى صور فرعية ذات إحياءات موضوعاتية شديدة الفريدة من الوجهة البلاغية والاستعارية الخالصة، ثم من خلال إقامة جسور للمشابهة والتقاطع بين مختلف هذه الاستعارات التصورية. وكان دليلنا في هذا الأمر نظرية المشابهة العائلية التي تفترض تقاطعاً ضرورياً لمعاني اللغة الشعرية رغم تناقضها أو تعارضها أو تباينها، مما يجعل النص كلاً ذا معنى ورسالة.

لقد اكتشفنا في كل نص من النصوص خصوبة لغوية وبلاغية وأسلوبية وبنائية ورؤية عميقة الجذور، تستجيب لخصوصية كل شاعر في إقامة صرحه الشعري حسب ما يلائم مقاصده وتصوره لبنية الشعر ووظيفته. وقد وجدنا أن هناك تقاطعات في الرؤية وفي استراتيجية العمل وخلفية التداخل النصي. وهو ما يحيل على المشترك الإنساني وعنصر المحايلة. على أنه لا بد من الإشارة إلى أن كتاب الحب لمحمد بنيس كان أسبق زمناً في الكتابة والصدور من ديوان أخيار مجنون ليلي لقاسم حداد وهو الأمر الذي سنحلل ظروفه وتفاصيله في بداية الفصل الرابع من هذه الدراسة. وجدنا كذلك اختلافات مرتبطة بالمرجعية الثقافية التي توجه عمل كل شاعر، ومرتبطة بتصوره لبناء العمل فقد اعتمد محمد بنيس استراتيجية الكتاب ذات الخصوصية البنائية في التقسيم والتوزيع والترتيب لفصوله وأبوابه بينما اعتمد قاسم حداد استراتيجية النص المفتوح المسترسل الذي أقام فيه توازيات على فضاء الصفحة بين نصوصه ونصوص المجنون، أبرزت خلفية التداخل النصي وعمل الاستعارة في تشخيص عناصر التألف وعناصر التباين بينهما.

لقد كان للاستعارة الأثر البالغ في بناء عالم المعنى في النصين وفي توسيع هذا العالم وفي خلق مشابهات جديدة بين أوضاعه، مما جعلنا نعمق اعتقادنا في فعاليتها وجدواها باعتبار أنها « لا ترتبط باللغة أو بالألفاظ فقط، » فسيرورات الفكر البشري هي التي تعد استعارية في جزء كبير منها... والاستعارات في اللغة ليست ممكنة إلا لأن هناك استعارات في النسق التصوري لكل منا⁽¹⁹⁾. ومن ثم فإن الاستعارة لا تزين المعنى بل إننا نحيا بها.

(19) لايفوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المهيد جمعة، دار توبقال للنشر، 1996، ص 23.

3.3.0. البناء والغموض

كانت مسألة الغموض في الشعرية العربية القديمة قابلة للمعالجة بسبب طبيعة العلاقة الدلالية التي كانت تبنيها اللغة بالمرجع فتربط قوة النص بشفافية الصورة وتحميد التشبيه البليغ والاستعارة القريبة، وبسبب البناء العمودي للقصيدة وبناء البيت داخلها. إلا أن هذه المسألة العميقة اتخذت منحى آخر مع تطور هذه الشعرية وصولاً إلى القصيدة المعاصرة. «فمنذ أن تخلت كتابة الشعر عن استعمال البيت وأهملت فن القول المقفى، أصبح الشعر عصياً على القراءة أي أصبح صعباً غامضاً وغير مشجع... وتلك وظيفته لا خصيصاً كتابته، صعب أي أنه يتعذر على الإدراك دفعة واحدة وهو ما يميزه عن التواصل المبذل ويحدد طبيعة التبادل التي يقيمها. صعب لأن من بين مهامه استثمار جميع مصادر اللغة، اكانت معجمية أم مركبية. فالكلمات هي المكان الذي تراكمت فيه طيلة قرون مكتسبات المعنى... إن الكلمة أرض موسومة بالمسالك المتقاطعة، المتباعدة، كل منها عن غيرها أو المتداخلة ببعضها البعض، والقائدة إلى توقف يعيد في الزمن أو المؤدية إلى منفذ لا متوقع»⁽²⁰⁾.

لقد بينت لنا النصوص الشعرية، التي حللناها كيف تتعالق مسائلنا الغموض (التي يحكمها اشتغال الاستعارة) وبناء البيت داخل القصيدة أو العمل. فالبيت في القصيدة مثل شبه قطيعة إن لم تكن قطيعة نهائية عما كانت عليه القصيدة القديمة أو التقليدية في الشعر الحديث، أو حتى في جزء من القصيدة المعاصرة. وهو بذلك يؤسس لغامرة مثيرة في هدم البناء التقليدي بالتوازي مع تشكيل صورة جديدة للمعنى وللثقافة والتفافه بغموض يستوجب حفرًا في عمق تشكيل اللغة وفي عمق تصور الشاعر وارتباطه بها وبالكون الدلالي من حوله. كان رهان القراءة الاستعارية، في هذا السياق، متمثلاً في تتبعها لكيفية انبثاق المعنى داخل الغموض نفسه. ولم يكن هذا الأمر يسيراً، خصوصاً إذا علمنا أن الكلمة ومعها البيت والقصيدة باتمها حاملة لذاكرة دلالية جذورها في التاريخ وفروعها في المستقبل، وبالتالي يتعذر محاصرة تشعباتها بل ينبغي الإنصات العميق إلى اللامقول والمتنوي والمضمر والملتبس والمشاعب والمسافر في منرجات المعنى.

وقد جعلتنا هذه النصوص ندرك أن القصيدة العربية المعاصرة، وهي تعانق مغامرة بناء الشكل بكامل وعيها، تؤكد أن ولوج أفق الحداثة لا يستقيم بدون إقامة تغايرات عميقة في الشكل والمفهوم مع التاريخ الطويل للكلمة وللشعر من غير بتر لجذور التواصل، ومن ثمة محاورة التراث وأساطيره ومعانيه معيدة استنباتها في النص. كما أسعفتنا قوة الدلالة

(20) جمال الدين ابن الشيخ، «ضباب يحرك صخرة البحر» (عن الغموض في الشعر)، كلمات ع. 11/10 - 1989، ص 88.

والتواءاتها داخل البناء النصي في محاوره النصوص من داخلها حيث لا تنفصل نظرية الشعر عن أوضاعه البنائية . وتبقى الأدوات المنهجية، الأصل منها والدخيل، متغيرات في الفكر والزمن، تدعم قراءة النص من الداخل وتسهم في ترسيخ خطاب استدلاله تحكمه قوانين العلم .

وختاماً ما كان لهذه الدراسة أن تستقيم في صيغتها هاته لولا الدعم والتوجيه والتقويم والمحاورة التي حظيت بها من قبل أساتذة أجلاء وأصدقاء أوفياء أخص منهم بالذكر، د. محمد بنيس ود. عبد الجليل ناظم ود. محمد مفتاح وذ. سعيد بليمان الحصري وذ. محمد الوهابي، فلهم جميعاً جزيل شكري وعرفاني وخالص محبتي .

الباب الاول
نظرية الاستعارة

١٠١

الفصل الأول

الاستعارة والنسق الأرسطي

لا نعتقد أننا نستطيع تمثل الفلسفة الأولى لأرسطو دون الانطلاق من تأكيد
على أن الكائن يعبر عن نفسه بطريقة متعددة وليس هناك تحديد أفضل للكائن
إلا كونه ما تقوله اللغة بشكل متعدد.

أمبرطو إيكو

السيمانيات وفلسفة اللغة

منذ عصر الإغريق كان في الثقافة الغربية توتر بين الصدق من جهة، والفن من
جهة أخرى. وكان ينظر إلى الفن باعتباره إيهاما وتحيزا، ويرتبط عبر الشعر
والمرسح بفن الإقناع الخطابي. وقد نظر أفلاطون إلى الشعر والبلاغة بارتباب،
وطرد الشعر من جمهوريته المثالية لأنه لا يحمل في ذاته أي صدق، وقد بين
أفلاطون، بنهجه لاسلوب الإقناع، أن الصدق مطلق، وأن الفن ليس سوى
إيهام، وذلك باعتياده على أداة بلاغية قوية، وهي قصة الكهف. وقد سادت
استعارات أفلاطون في الفلسفة الغربية حتى أيامنا هاته، إذ أعطت تعبيرا دقيقا
وأنيقا على طرحه الذي يقول إن الصدق مطلق. أما أرسطو فاعتبر أن للشعر
قيمة إيجابية: «إنه لشيء مهم حقا أن نستعمل بشكل كاف الاشكال الشعرية،
إلا أن الأهم بكثير هو معرفة صنع الاستعارات. «كتاب الشعر»، فالالفاظ
العادية تفيد فقط ما نعرفه من قبل. والاستعارات هي التي تمكنا من إنتاج شيء
جديد «كتاب البلاغة».

لايكوف وجونون

الاستعارات التي نحيا بها

1.1. أرسطو والاستعارة

قد يتبادر إلى ذهن المتفحص لمكونات النسق الأرسطي الفلسفي، أنه بالإمكان تجريد المفاهيم المراد بحثها وتقصيها باستقلال عن الخلفيات المتحركة في بناء هذا النسق، ودون السعي إلى إمساك ذلك الخيط الذي يحرك النظرية الأرسطية في البيولوجيا واللغة والتأويل والشعرية والخطابة. والحال أن الأمر ليس كما يبدو لأول وهلة، ذلك أن شمولية الانشغالات الأرسطية الفلسفية ذات الشعبات المتعددة، تفرض بسط بعض المقدمات الأساسية، تختص بالتفكير الأرسطي بشكل عام من جهة، وترتبط بمجال بحثنا المتعلق بتصوره للغة، وتخصيصا بتصوره للاستعارة وحدودها، من جهة أخرى.

1. فلم يهتم أرسطو بعلوم الإنسان في ذاتها، بل تفحصها بعين البيولوجي الذي قام بدراسة مختلف فئات الحيوان من الفيلة إلى الإنسان وما يتعلق به⁽¹⁾، حيث إن تأملات أرسطو في اللغة البشرية التي نغدها متضمنة في كتابه العبارة، تندرج ضمن هذا البرنامج الشاسع للبحث والتقصي.

2. وأول التمييزات التي قام بها أرسطو، في هذا السياق، تخص وضع الصوت والكلمة عند كل من الإنسان والحيوان. فالصوت نظام مشترك بين الكائنات يمكنه أن يعبر عن الألم أو الفرح حسب الشكل الذي يرد به، أما الكلمة فإنها تتيح تحديد ماهو مجد وما ليس كذلك، ماهو دقيق وماهو عكسه⁽²⁾. هذا التمييز جعل أرسطو يستنتج أن اللغة المتكلمة قبل أن تصير مكتوبة، تتضمن فئتين من الدلائل صوتية وخطية، إلا أن هذه الأخيرة ليست إلا دلائل أولى. يقول أرسطو في كتابه العبارة: «إن الأصوات رموز للأفكار والكتابات رموز للأصوات. الرموز المكتوبة والرموز المنطوقة هي ذاتها عند الجميع، والأفكار التي تكون الرموز ماثلة لها، هي التي تكون نفسها عند الجميع في المقام الأول»⁽³⁾.

كما يميز أرسطو بين وظيفة التعبير كدليل على فكرة، ووظيفة الفكرة كدليل على شيء، وعلى كائن واقعي. إلا أن أزمة أرسطو في هذا الصدد هي انعدام التنوع الاصطلاحي لتعيين هذه الأشياء، وكون الاصطلاح الأرسطي يفسر، حين يختص تعبير ما في الحالتين، بالإشارة إلى الدليل، دليل الفكرة في الحالة الأولى ودليل الكائن في الحالة الثانية⁽⁴⁾. وقد خلقت هذا الأزمة على ما يبدو إكمانيتين أمام متلقي النسق الأرسطي: تخص الأولى انفتاح مجال التأويل أمام غياب الاصطلاح الدقيق المعين للمفهوم، مما سمح بتواجد متزامن لأنساق

(1) George Kalinowsky, *Sémantique et philosophie*, Ed. Hades-benjamins, 1985, p24. (1)

(2) نفسه ص 23.

(3) نفسه ص 24.

(4) نفسه ص 25.

أرسطية فرعية تقرا النسق الأصلي حسب منظورها، وتخص الثانية إرجاء تأسيس الاصطلاح الدقيق إلى مدارس متأخرة حيث تم الحديث عن الدلالة حين يكون التعبير دليلا على فكرة وعن التعيين حين يكون التعبير دليلا على الكائن⁽⁵⁾.

نشير إلى هذه التمييزات الأرسطية لنبين في مستهل حديثنا، أفضال أرسطو في تأسيس الأوضاع الجنينية الأولى للتفكير اللغوي داخل برنامج شمولي واضح رغم أن المسألة ليست إطلاقية الحكم، بل تحسب له من جهة مثلما تحسب عليه من جهة أخرى. وسوف نلاحظ هذه الازدواجية المتعارضة بتفصيل حين نبين محدودية هذا النسق في تأمله للعديد من الأوضاع البلاغية وحصره لها داخل سياق وضعي سكوني أفقدها الحيوية اللازمة وذلك حين ظل وفيما لمناخه الميتافيزيقي في تلك الفترة من الزمن. إنها وضعية تحكم فيها الزمن المعرفي دون أن تخلو من حدود معرفية قامت عليها فيما بعد أنساق نظرية جادة.

وترتبط هذه الملاحظات السابقة بشكل خاص بتفكير أرسطو في الاستعارة داخل نسقه اللغوي العام، إذ حين يميز بين الدلالة والتعيين (دون أن يذكر الاصطلاح طبعاً) فهو يميز بشكل ارتباطي بين المعنى والإحالة داخل الجملة الاستعارية. هذا الارتباط هو الذي قامت عليه النظرية الأرسطية في كليتها والتي تتلخص مقدماتها في كون تحليل الاستعارة تحليلاً مرجعياً يعتمد على كشف أكبر عدد من المقومات المشتركة بين الموضوع والمحمول لإثبات تماثلها في العالم الخارجي. فليست وظيفة الكلام الاستعاري هنا أن يعيد تأسيس الوجود، بواسطة بنية تصورية عامة تنتج مفاهيم متعاقبة يضمها مفهوم شمولي عام، بقدر ما يتعلق الأمر بتحليل ذري تجزيي يقوم على تحديد المقومات الملاصقة المحيطة للمفهوم التي تسند له دلالة من خلال مدى تطابقه مع مرجعه في الواقع.

وتتضمن المقدمات المذكورة هنا هدفاً مزدوجاً، فهي أولاً تبيان مختصر لشساعة النسق الأرسطي وترباط أجزائه داخل مبادئ وجودية ومعرفية ثابتة، وهي ثانياً تمهيد لما ستعرفه صفحاتنا القادمة من محاولة للتعرف على مكونات هذا النسق وكشف خلفياته من خلال الأدبيات التي عاجلته باستفاضة داخل متونها. وهو ما سنسعى بعده إلى تبني خلفيات معرفية موسعة قاربت الاستعارة من منظور مختلف، فتركت لها من أرسطو تلك الثوابت الإنسانية المتعالية، وشيدت لها من علوم ومعارف أخرى نسقاً يعالج الموضوع داخل بنية كلية، من خلال أوضاع نصية تمثيلية أكثر اتساعاً وشمولية.

2.1. التعريفات الكبرى للاستعارة

« ينبغي على أية دراسة جدية للاستعارة أن تبدأ بأعمال أرسطو الذي يدرس العلاقة العامة للاستعارة باللغة و غرضها التواصل. إن نقاشه لهذه القضايا في كتاب « الشعرية » وكتاب « البلاغة » ظل مؤثراً حتى يومنا هذا ».

أرطوني

الاستعارة والفكر

لم تنشأ معظم الأبحاث التي نظرت للاستعارة عبر التاريخ البلاغي خارج الرحم الأرسطي، سواء كانت مقدماتها معتقدة أو منتقدة فقد كان للصوت البلاغي الأرسطي سلطة تحريك العجلة لفترة طويلة من الزمن ألزمت الاختيارات البديلة الانطلاق من المقدمة الأرسطية لبناء مقدمات أوسع وأشمل.

نسعى في سياق حديثنا عن موقع الاستعارة ومفهومها داخل النسق الأرسطي العام أن نضع اليد على :

1. محدودية النظرية الكلاسيكية التي قاربت الاستعارة من منظور تجريبي.
2. قصور هذه النظرية في تصورهما للقياس الذي يتحكم عضويًا في عملية الانتاج الاستعاري.

3. ارتباط هذا النسق بنظام أنطولوجي طابق بين مقولات اللغة ومقولات الكائن، مما يتطلب وعيًا تحليليًا يراعي ويستشف خلفيات هذا الارتباط وحدوده وأبعاده السارية في تاريخ الفكر الفلسفي والبلاغي اللاحق.

سنعالج في هذه الفقرة المستوى الأول فقط، تاركين مجال القياس ونظام الكائن إلى الفقرتين الثانية والثالثة هادفين من التفكيك بلوغ رؤية أرحب لمكونات النظرية الأرسطية.

1.2.1. النظريات الكلاسيكية

اعتمدت أغلب النظريات الكلاسيكية التي عالجت موضوع الاستعارة على الإرث الأرسطي المتضمن في كتابه البلاغة وفي متون أخرى، غير أن المفارقة التي ينبغي الابتداء بالإشارة إليها هي أن أكثر هذه النظريات مارست الاجترار المححف لهذا الإرث ولم تنظر إلى أرسطو في شموليته، بل اقتصرت فقط بالجانب التطبيقي السكولائي في تعاريفه. ومن ثم أهملت حدوده المعرفية التي، رغم أنها لم تغير الكثير من نسقه العام، إلا أنها كانت على الأقل حافزًا لنظريات أخرى جمادة على إعادة النظر في تصور أرسطو وفهمه بالشكل اللائق وبالتالي تجاوزه على أسس واضحة.

وقد خصص أمبرطو إيكو جزءاً هاماً من فصل « الاستعارة » في كتابه السيميائيات

وفلسفة اللغة⁽⁶⁾ ليبان هذه المفارقة من جهة، واحتواء التصور الأرسطي للاستعارة من جهة أخرى، سواء فيما يخص القضايا التي ينبغي تجاوزها داخل هذا التصور أو القضايا التي تترك لأرسطو حيزاً كونياً، نظراً لكون الرجل قدم نسفاً أميناً للنمناخ الاعتقادي في عصره وهو إلى جانب ذلك ترك هامشاً معرفياً إدراكياً في تمثل المفهوم يثبت أنه كان أقل أرسطية من أتباعه⁽⁷⁾.

2.2.1. التعريفات

لم تقدم هذه التعريفات إطاراً لاحتواء الاستعارة كمفهوم مركزي داخل النظر البلاغي للغة. عوض ذلك فقد أبانت عن قصورها في الإحاطة بصلب الموضوع وقدمت أخطاء متهافة في مجملها حيث نجد في أغلب القواميس تعاريف شبه موحدة للاستعارة والكناية والمجاز المرسل⁽⁸⁾.

فمن جهة الاستعارة، لا نثر إلا على التعريف التالي « الاستعارة تحويل اسم شيء إلى شيء آخر بواسطة القياس ». وفي أحسن الأحوال لا نجد إلا تنميطة مختلف أنواع الاستبدال : من الحي إلى اللاحي من اللاحي إلى الحي، من الحي إلى الحي، من اللاحي إلى اللاحي سواء بالمعنى الفيزيقي أو بالمعنى الأخلاقي أو حسب استبدالات منجزة على الاسم والفعل والنعت والمصدر⁽⁹⁾.

فضلاً عن هذا الشكل الموحد للتعريف، يشير أمبرطو إيكو إلى وجود ارتباط في التحددات التقليدية وتصورها لوضع المجاز المرسل والكناية وفي وظائفهما وهو تصور يعود إلى جذور اركيولوجية خارج بلاغية⁽¹⁰⁾. ويمكن إجمال الالتباسات والاختفاء التي وقعت فيها القواميس التقليدية، في نظر أمبرطو إيكو، فيما يلي :

- عدها المجازات عمليات لفظية منعزلة ومنعها للتحليل السياقي .
- إدراجها للتمييز بين المجاز المرسل والكناية عبر المقولة غير المحللة للمحتوى التصوري .
- عدم التمييز بين العمليات التركيبية والعمليات الدلالية .
- تحديدها للاستعارة كمجاز انتزاع أو قفر⁽¹¹⁾.

Umberto Eco, Semiotics and philosophy of language, Macmillan 1984. (6)

C. Saucet, La sémantique générale aujourd'hui, le courrier du livre 1987(7)

(8) أمبرطو إيكو. مرجع مذكور ص 89 .

(9) نفسه ص 90 .

(10) المثال الذي يقدمه أمبرطو إيكو للإشارة إلى هذا الخلط ينسب كالتالي : حين يتم تخصيص كون المجاز المرسل بقيم استبدالات داخل المحتوى التصوري لمبراة ما في حين أن الكناية تتحرك خارج هذا المحتوى، فإنه لا يفهم لماذا تتحدد عبارات الحديد بالنسبة إلى السيف والأرجوان من طرف فونطاني على أنها مجازات مرسلّة للمادة بينما يتحدد العضو بالنسبة إلى الوظيفة (له أنف جيد . الشم ؛ له أذن جيدة . السمع .) على أنه حالة كناية، كما لو أن صنع السيف من الحديد وارتباط السمع بالإذن لا ينتميان إلى نفس الطريقة التصورية في الإدراك ص 90 .

(11) أمبرطو إيكو ص 92 .

3.2.1. التحديد الأرسطي للاستعارة

يعرف أرسطو الاستعارة كالتالي : « نتحدد الاستعارة باعتبارها لجوءاً إلى اسم نخط آخر، أو انتقالاً إلى شيء عبر اسم يعين شيئاً آخر وهي عملية يمكن إنجازها عبر انتقال من الجنس إلى النوع ومن النوع إلى الجنس ومن النوع إلى النوع أو بواسطة القياس »⁽¹²⁾. ومن أجل توسيع الصورة التي نظر من خلالها أرسطو إلى الاستعارة، نورد التعريف برمته كما جاء في الترجمة العربية لكتاب فن الشعر : « والمجاز نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر : والنقل يتم إما من جنس إلى نوع أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع أو بحسب التمثيل. وأعني بقولي : من جنس إلى نوع ما مثاله : « هنا توقفت سفينتي »، لأن الإرساء ضرب من التوقف وأما من النوع إلى الجنس فمثاله : « أجل لقد قام أودوسوس بالآف من الأعمال المجيدة »، لأن « آلف » معناها « كثير » والشاعر استعملها مكان « كثير ».

ومثال المجاز من النوع إلى النوع قوله : « انتزع الحياة بسيف من نحاس » و « عندما قطع بكاس متين من نحاس » لأن « انتزع » هاهنا معناها « قطع » و « قطع » معناها « انتزع »، وكلا القولين يدل على تصرف الأجل (الموت).

وأعني بقولي بحسب التمثيل، جميع الأحوال التي تكون فيها نسبة الحد الثاني إلى الحد الأول كنسبة الرابع إلى الثالث، لأن الشاعر سيمتعلم الرابع بدلا من الثاني والثاني بدلا من الرابع، وفي بعض الأحيان يضاف الحد الذي تتعلق به الكلمة المبدل بها المجاز. ولإيضاح ما أعني بالأمثلة، أقول إن النسبة بين الكأس وديونوسوس هي نفس النسبة بين الترس وأرس؛ ولهذا يقول الشاعر عن الكأس « إنها ترس ديونوسوس » وعن الترس إنه « كأس أرس ». وكذلك : النسبة بين الشيخوخة والحياة هي بعينها النسبة بين العشية والنهار؛ ولهذا يقول الشاعر عن العشية ما قاله أنباز فليس أنها « شيخوخة النهار »، وعن الشيخوخة أنها عشية الحياة أو غروب العيش. وفي بعض أحوال التمثيل لا يوجد اسم، ولكن يعبر عن النسبة، فمثلا « نثر الحب يسمي البذر ولكن للتعبير عن فعل الشمس وهي تنثر أشعتها لا يوجد لفظ؛ ومع ذلك فإن نسبة هذا الفعل إلى أشعة الشمس هي بعينها نسبة البذر إلى الحب، ولهذا يقال : « تبذر نورا لإلهيا ». ويمكن أيضا استعمال هذا الضرب من المجاز بطريقة أخرى : فبعد الدلالة على شيء باسم يدل على آخر، نكرر صفة من الصفات الخاصة بهذا الأخير؛ فمثلا بدلا من أن نقول عن الترس إنه « كأس أرس » نقول عنه إنه كأس بلا خمر... »⁽¹³⁾.

(12) نجد هذا التعريف في أغلب الأدبيات التي تناور النظرية الأرسطية وقد انطلقت من أمبرطو إيكو (1984). ص 94.

(13) أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت ص (59-58). وقد استعمل المترجم لفظ « مجاز » للدلالة على « الاستعارة » ولفظ « التمثيل » للدلالة على « القياس » انظر أيضا :

Aristote, Rhétorique, livre de poche p.33

يحتل هذا التعريف مكانة أساسية في التفكير الأرسطي لسببين :

السبب الأول : لأن أرسطو لا يستعمل لفظ استعارة باعتباره مفهوما موازيا أو مستقلا عن مفاهيم أخرى بل بالأحرى باعتباره اصطلاحاً تجنيسياً، حيث تكون التفرعات الأربعة الواردة في التعريف السالف أشكالاً استعارية ذات نمط معين تسير صعوداً نحو استعارة التناسب أو القياس، هذا مع العلم أن النمطين الأولين انفصلا عملياً عن سيرورة الاستعارة كنظام دلالي يقرب العناصر المتباعدة، وذلك بسبب ارتباطها بالفعل المجازي الذي يمكن أن ندعوه بالاستعارة القريبة أو المبتذلة.

السبب الثاني : لأن أرسطو ركز في نهاية التعريف على الوضع الأساسي للاستعارة باعتبارها استدلالاً قياسياً. وهو ما ستقوم عليه أبحاث عديدة عبر التاريخ البلاغي، منها ما ظل وفيما للإرث الأرسطي العام ومنها ما حاول أن يقدم انتقادات أو يقترح بدائل كما سنرى في فقرة لاحقة.

وقبل أن نمثل لكل نمط من هذه الأنماط التي يوردها التعريف نشير إلى أن التحليل التتمعن لمجموع هذا التقسيم والأمثلة التي تعلق عليه هو الذي يؤدي إلى أصل كل ما قيل عن الاستعارة خلال القرون التالية.⁽¹⁴⁾

4.2.1. الأنماط الأربعة للاستعارة

1.4.2.1. المجاز المرسل من الجنس إلى النوع

مثاله : « هذا مركبي متوقف »، حيث يكون فعل التوقف هنا هو الجنس الذي يشمل من بين أنواعه فعل الرسو.

تبدو هذه الاستعارة، كما يرى أمبرطو إيكو، شكلاً للتشريف حين نعني به تسمية شيئين انطلاقاً من جنس مشترك. وبالتالي يضعنا هذا النمط أمام تحديد فقير لأن الجنس لا يكفي لتحديد النوع فالذي يلجأ إلى الحيوان (جنس) للتعبير عن الإنسان (نوع) يقوم باستبدال خاطئ. صحيح أن الحيوانية مقوم مشترك بين الإنسان والحيوان إلا أنها ليست سمة مميزة قادرة على جعلنا نفهم أحدهما انطلاقاً من الآخر.

2.4.2.1. المجاز المرسل من النوع إلى الجنس

مثاله : « قام أوليس بالآلاف من الأعمال الجليلة ».

يبدو هذا النمط أكثر مقبولة تبعاً لتمثيله مثلاً صحيحاً، «آلاف» نوع تكون «كثيراً» جنساً لها. إلا أن المسألة تبدو أقل إقناعاً من وجهة نظر اللغة الطبيعية، ذلك أن «آلاف» ليست بالضرورة «كثيراً» إلا إذا تمكنا من بناء شجرة فور فورية تخص سلماً كمياً معطى.⁽¹⁵⁾

(14) أمبرطو إيكو ص 146.

(15) أمبرطو إيكو ص 91.

هل يندرج هذا التحديد الأرسطي في حيز إطلاقي؟ سؤال نظرحه لنتبين ما يمكن أن يكون أرسطو قد أغفله، متتبعين خطوات أمبرطو إيكو في تعليقه على هذين النمطين من خلال إجابة في ثلاث نقاط :

أ. إذا كان من الضروري أن «إنسانا» هو «حيوان فان» وأن «الرسو» يضمّر ضرورة التوقف، فإنه لا يبدو من الضروري جدا أن «آلاف» تعني «كثيرا».

ب. فيما يخص «إنسان» و«حيوان»، فإنهما لا يتطابقان إلا في إطار إحالي معين أي وفق وصف معين، وليس في المطلق. وحتى في هذه الحالة فإن الإطار والوصف الذي انطلقا منهما تكون «آلاف» هي «كثيرا» هما أكثر اختراالا من الإطار والوصف اللذين انطلقا منهما يكون إنسان حيوانا.

ج. إن السبب في كون أرسطو لم ينتبه لهذا الاختلاف بين المثال الأول والمثال الثاني هو أنه أحال على يونانية القرن الخامس قبل الميلاد، حيث كانت كلمة «آلاف» سننا محضا Overcoded، وتتيح تعيين كمية كبيرة، أي أن أرسطو فسر صياغات تأويل هذا المجاز المرسل بجعله له مجردا من الالتباس سلفا. وهنا تجدر الإشارة إلى مثال جديد للمخلط الأرسطي بين اللغة أو المعجم وبنية العالم⁽¹¹⁶⁾.

3.4.2.1 الاستعارة ذات العناصر الثلاثة

يقدم أرسطو فيما يخص هذا النمط مثالا مزدوجا هو :⁽¹¹⁷⁾

1. ثم قضى على حياته بواسطة السيف البرونزي

2. ثم قطع مجرى الماء بقذحه البرونزي

يتقدم هذان المثالان كشكل للعبور من النوع إلى النوع حيث أن فعلي «قضى على» و«قطع» حالتان لتعميم أكبر هو أزال. وأمام فقر النمطين الأولين فيما يخص اشتغالهما الاستعاري يبدو هذا النمط الثالث أكثر إقناعا باستعارته على حد تعبير أمبرطو إيكو، فهناك تشابه بين العنصرين. ولهذا السبب يمكن للبنية المنطقية والحركة التأويلية أن تتمثلا كما يلي⁽¹¹⁸⁾ :



⁽¹¹⁶⁾ أمبرطو إيكو ص 92.

⁽¹¹⁷⁾ نفسه ص 92.

⁽¹¹⁸⁾ نفسه ص 92.

حيث إن العبور من الجنس إلى النوع ثم إلى الجنس يمكنه أن يتم من اليمين إلى اليسار أو من اليسار إلى اليمين. وسعياً نحو إضاءة موسعة لهذا النمط نقدم بعض التمثيلات التي حللها أمبرطو إيكو وركز من خلالها على كيفية استثمارها داخل نظام اصطلاحي أشمل :

أ. سن الجبل : في هذا المثال يقصد بعبارة «سن»، قمة الجبل حيث يدخل العنصران معاً، الحاضر والغائب في جنس الشكل الراسي.

ب. كانت قصبا : المقصود بالقصب، هنا، الفتاة الرشيق، حيث يدخل العنصران معاً، الحاضر والغائب، في جنس الجسم المرن.

يفرض هذان المثالان تغير موقع النظر تبعاً لنسبة الاستعارة داخلهما وتبعاً لإتاحتهما لفرص تأويلية تتداخل فيها عدة عوالم (بشرية، نباتية، طبيعية، معدنية). من هنا « يأخذ »قصب» خاصية إنسانية وتأخذ الفتاة خاصية نباتية، أي أن الوحدات المعنية تفقد بعض خصائصها»⁽¹⁹⁾.

تطرح هنا مسألة هامة هي أنه، « من أجل تحديد العناصر الباقية وتلك التي ينبغي أن تسقط، يجب بناء شجرة فورفورية موضعية ومناسبة Adhoc. وينبغي لهذه العملية أن تكون موجهة بعالم خطابي أو إطار مرجعي»⁽²⁰⁾، وهو ما يجعل التفكير متجهاً إلى كون أمبرطو إيكو يربط هذه القضية بالسياق، ذلك أن عالم الخطاب وإحاطته تحكمهما سياقات نصية ومرجعية هي التي تقود سيورة التأويل نحو تحديد المعاني الوجهية وإهمال البعيد منها.

إذا عدنا إلى مثال «سن الجبل»، سيكون المفهوم الملائم الذي ينبغي الإشارة إليه هو «الخصائص المنقولة» الذي يتم بناء عليها «تبادل للمقومات بين عنصرين متعارضين بواسطة المقارنة، فلفظ «قمة» يفقد بعض خصائصه كونه معدنيا لكي يتقاسم مع النوع الذي اختزل إليه بعض خصائصه المورفولوجية (الرأسية مثلاً)». ⁽²¹⁾ تفقد «قمة» في استعارة النمط الثالث إذن، بعض الخصائص بأن تصير شيئاً رأسياً، وتُحْصَلُ خصائص أخرى بأن تصير «سناً». لكن الأساسي في هذا النظام التبادلي هو أن اشتراك («سن» و«قمة») في خاصية للرأسية لا يعكس فقط عناصر الائتلاف بل يبرز أيضاً تعارضهما عند المقارنة.

من هنا تكون نظرية المقومات راجحة في تحليل هذا المثال وأشباهه، لأن الأمر لا يتعلق فقط بخصائص محايدة يتم تفكيكها، (نقصد هنا الخصائص التي قامت عليها النظرية الوضعية منذ أرسطو وتحكمت في أنساق كبرى من التفكير اللغوي)، بل بتبادل مقوماتي بين العناصر المقترنة لغوياً ودلالياً، «فقمة تصير أكثر إنسانية وعضوية بينما يأخذ «السن»

(19) نفسه ص 92.

(20) نفسه ص 93.

(21) نفسه ص 93.

«خاصية المعدن» . ويبقى من الضروري هنا البث في مسألة تجعل نظرية المقومات المنقولة قابلة للاخذ والرد، هي أننا «لا نعرف بالضبط ما الذي يتم تحصيله وما الذي يتم فقدانه» . وهو ما يرجع كفة الحديث عن تبادل للخصائص بدل الحديث عن النقل وهذا ما تركز عليه النظرية التفاعلية البنائية .

4.4.2.1. الاستعارة التناسبية

عند تأمل التقسيم الرباعي للاستعارة عند أرسطو، يفهم المتتبع الحصيف أن الحديث عن الاستعارة بالمعنى العميق لا يبدأ إلا من النمط الثالث حيث يلعب تبادل الخصائص دوره الحقيقي، ويتجلى أكثر في استعارة النمط الرابع : الاستعارة التناسبية .

هل يمكن أن نتحدث هنا عن تقارب بين هذين النمطين؟ يؤكد أمبرطو إيكو ضرورة هذا التقارب، ذلك أن استعارة النمط الثالث «لا تسائل ثلاثة عناصر فقط، كما يبدو ظاهرياً، بل أربعة عناصر سواء تظاهرت لسانياً أم لا أي أن «عنصر التأويل يتدخل ليبني العنصر الرابع الغائب، فالسن بالنسبة إلى الجيل مثل السن بالنسبة إلى الفم، ونسبة الفتاة إلى صلابة جسم ذكوري كنسبة القصب إلى صلابة البلوط، وإلا لن نفهم بالنسبة إلى أي شيء يكون القصب والفتاة مرين»⁽²²⁾ إن الذي يقارب استعارة النمط الثالث من استعارة النمط الرابع هو أنه «ليس هناك مطابقات أو احتماءات خاصة (من نوع الجنس) بل مشابهاة وتعارضات واستعارة القياس (أو الاستعارة التناسبية) استعارة ذات أربعة عناصر، ولا تكون ممثلة بشكل مقبول إلا إذا تشكلت كالتالي :

$a/b = c/d$ ، أي أن نسبة أ إلى ب كنسبة ج إلى د . المثالات المشهوران اللذان يقدمهما أرسطو في هذا السياق هما :

أولاً . نسبة الكأس إلى ديونيزوس كنسبة الحلقة إلى أريس .

ثانياً . نسبة الشيخوخة إلى الحياة كنسبة المساء إلى اليوم فنحصل على الاستعارتين :

الشيخوخة مساء الحياة والمساء شيخوخة اليوم .

إن هذا النمط من الاستعارة رغم بعض الصلاحيات التي يطرحها يبقى فقيراً وفي حاجة إلى بعض التتميم، وهو ما سنهجه فيما يلي اعتماداً على الاستدلالات التي قوم بها د . محمد مفتاح في كتاب مجهول البيان النموذج القياسي الأرسطي وتأثيره في أعمال العرب القدماء .

5.2.1. استعارة القياس : منظور شمولي

بنيت الاستعارة في تكونها على المعرفة القياسية كما يؤكد ذلك محمد مفتاح كمدخل لبناء تصور شمولي للعلاقة بين المفهومين انطلاقاً من ابستمولوجية معاصرة تسمى

إلى ملء الثغرات التي تركت مفتوحة زمنا غير قصير إما إهمالا أو جهلا من قبل الباحثين في هذا الاتجاه. ليست هذه العلاقة حديثة الإدراك النظري أو الابتكار فعملية الربط بينهما قديمة قدم الآيتين وأرسطو كان منسجما مع تصوره حين جعل موقع الاستعارة الحقيقي موقعا قياسيا في نهاية سلميته الرباعية فاعتبر الاصطلاح «دالا على عملية التقاء المشابهات بين المفاهيم وإدراكها»⁽²³⁾.

بناء على هذه المقدمة التاريخية الأساسية المفتقرة إلى تعديل نظري ومنهجي انطلاقا من استمولوجية معرفية شمولية، يقوم محمد مفتاح أولا بتحديد أشكال القصور في تصور العرب القدماء للقياس (الذين اشتغلوا به مع الاستعارة بشكل منفصل أبعد الشمولية والعلاقية عن تصورهم، كما أبعد الدقة والنباهة عن فكر اللاحقين فلم يلتفتوا للعلاقة بينهما والقائمة أساسا على مفهوم المماثلة أي «ربط معلوم بمجهول» الشيء الذي جعل الأعمال المشتغلة بهذا الميدان مخلة في تركيبها المعرفي وفي مقدماتها كما في الاستنتاجات) منتهيا إلى تقديم مقدمات جديدة ملائمة قابلة لأن تبني عليها عملية الربط الجديد بين الآيتين كالتالي :

أولا : قياس التمثيل والاستعارة تحكمهما الآليات نفسها وإن اختلفت الأهداف .
ثانيا : إذا كانت درجات المماثلة كثيرة بين الطرفين فذلك هو القياس وإن كانت قليلة فذلك هي الاستعارة .

ثالثا : النماذج والصور والاستعارات ليست إلا قياسات (تصور شمولي) .
تبعاً لما سبق يقوم صاحب مجهول البيان بعملية تقريب بين الآيتين انطلاقاً من تصوره النظري مرمياً بذلك الثغرات التي تركها القدماء مفتوحة لعدة قرون :

القياس	الاستعارة
الفرع	الموضوع الأول
الأصل	الموضوع الثاني
علة	المقوم المشترك بين م 1 و م 2
الحكم	مطابقة الكلام لمقتضى الحال

يبقى أن مشروعية التساؤل حول انتهاء المشكل عند بناء هذه العلاقة بين الآيتين شيء وارد وخصوصاً أن سياق تفصيل الأستاذ مفتاح لهذه البنية المفهومية لا يجعلها إلا

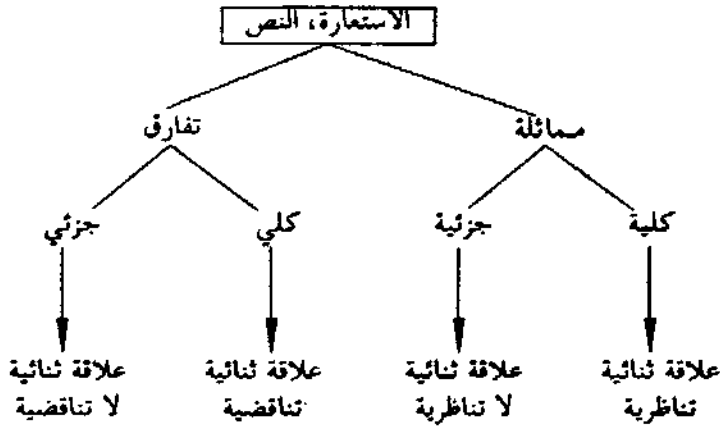
(23) د. محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال للنشر، 1990، ص 41.

مدخلا لإشكالات أوسع تخص أساسا مسألة تقسيم الاستعارة عند القدماء والمآزق النظرية القائمة في نماذجهم والحلول التي تقدمها التماذج الحديثة.

على المستوى النظري العام، قال القدماء «بالحق الأضعف بالأقوى على وجه التسوية بينهما»، إلا أنهم لم يشيروا في مقالهم أي الطرفين الأضعف وأي الطرفين الأقوى أو ما يفيد جعل الموضوع الثاني (المشبه به) هو الأقوى. في هذا السياق، واستدراكا لهذه الثغرة، تكون أول خطوة هي التأكيد على ضرورة الحد من كثرة التقسيمات البلاغية التي قدمها القدماء، حيث أرجع د. مفتاح أية استعارة إلى موضوع أول وموضوع ثان ثم افترض من خلال صياغة جديدة لمجموعة من الأمثلة الاستعارية العربية داخل استعارات مفهومية متضمنة لاستعارات تعبيرية. «أن الموضوع الثاني هو المتحكم في الموضوع الأول لأن مقوماته يجب أن تكون أعم وأشمل لضمان الاتزان والمائلة في آن».

هل في هذا الصنيع قلب لمعادلة القدماء، أم توضيح لها، أم هو اقتراح آخر يعيد صياغة العلاقة بين طرفي الاستعارة التي بقيت ملتبسة عند القدماء بسبب هيمنة أعراف ثقافية معينة لم تسمح لهم بالتخلي عن تفكيرهم المسبق رغم وجود اطردات نصية نقول بإمكانية التعدد والاختلاف؟ فحين أجمع القدماء على إلحاق الأضعف بالأقوى لم يبينوا طبيعة هذا الأقوى «أترجع قوته إلى حسيته وتجزره في التجربة الإنسانية أم تعود إلى ثراء الإمكانات التي يتيحها؟» لم ينتبه القدماء إلى الشق الثاني من السؤال ولم يراعوا أن التأويل الذي يمكن أن يعطى للأقوى في هذا السياق قد يكون «هو المتجذر في التجربة الإنسانية، والأكثر معرفة مهما كانت الوسيلة التي حصلت بها المعرفة سواء كانت مستفادة من الحواس أو عن طريق العقل أو الفطرة»، وبسبب عدم المراعاة هاته فقد عدوا الحسي هو الأصل والعقلي هو الفرع مهما كان موقعه في العبارة الاستعارية، ورغم أنهم وجدوا نصوصا تناقض هذا المبدأ حيث يرد فيها تشبيه محسوس بمعقول، فإنهم لم يعيدوا التفكير في اقتضائهم النظري وبقي الإشكال مطروحا.

يبدو من السؤال الذي طرحته فويقه ومن التوضيح الموالي أن صنيع المؤلف محاولة فعلية لتخطي العقبة التي تركها القدماء قائمة وفقا لإبستمولوجية معرفية مرنة مضادة لإبستمولوجية القدماء التي تركت دار لقمان على حالها غير باحثة عن مخرج للمشكل الذي سببته اعتبارات عقائدية وحضارية فرضتها طبيعة زمنهم وظروف إنتاج خطابهم حول القياس والاستعارة. كانت أهم خطوة اتخذها المؤلف لإعادة صياغة الإشكال «طرح العلاقة بين الطرفين وتلمس أنواعها التي يمكن إرجاعها إلى نوعين رئيسيين»، وهو ما سنسعى إلى تلخيصه في هذه الخطاطة التي تضع بنية الاستعارة بشكل جديد مستثمرة مفهومي رئيسيين هما المائلة والتفارق :



داخل هذه الخطاطة يتم استثناء المماثلة الكلية والتفارق الكلي، لأن النص لا ينمو بهما فديناميته تقوم على نشاط تشعبي Bifurcation اختلافي لا تطابقي ولا تناقضي، ولذلك يبقى النمطان الآخران هما المتحكمان في اللعبة الاستعارية انطلاقاً مما يلي :

1 . علاقة اللاتناظر هي المتحكمة في الاستعارة لأنها تجمع بين عالمين مختلفين عن طريق المماثلة الجزئية :

أ . المماثلة الجزئية بالتعددية تضمن التحام النص واتساقه

ب . التفارق الجزئي ينمو به النص ويتناسل من البسيط إلى المعقد .

2 . علاقة اللاتناظر تسمح بالتمييز بين نوعين من الاستعارات :

أ . استعارات قاعدية هي أساس أية عملية استعارية، وهو نمط يكمن في الطابع الاستعاري للغة والبنية التصورية للإنسان .

ب . استعارات تأسيسية تخلق علاقات جديدة، وهو نمط يكمن في الخاصية الابتكارية للإنتاج اللغوي حيث لا يتم الاكتفاء باجترار الرصيد الاستعاري المتوفر، بل إن من أهم سمات موسوعة المتكلم قدرتها على ابتداء استعارات جديدة وعلاقات أجد بين الاستعارات الموجودة سلفاً بشكل لا نهائي تتحكم في ذلك نوعية المحيط الثقافي والبيئي والمعاقد للنتج . وطبعاً فإن هذه الخصائص الخاصة بهذا النوع المؤسس من الاستعارة لا تتوقف على مجال الكلام بل تتعامل كل مكونات البنية التصورية للفرد فعلياً وحركياً وسلوكياً، وقد أثبتت تجربة مقامة على متكلمي الإنجليزية « إن أغلبهم ينلفظون 3000 استعارة جديدة و 7000 عبارة اصطلاحية Idioms لكل أسبوع » .

يسهم هذا التقسيم الذي اقترحه محمد مفتاح في حل إشكالات القدماء، ففي حالة الاستعارة القاعدية تستعمل المجالات الطبيعية (المحسوسة) لفهم المجالات المجردة، وفي حالة الاستعارية المؤسسة تقلب المعادلة بشكل مرن يحل عقدة القدماء الرافضة لإمكانية فهم المحسوس انطلاقاً من المجرد حيث صاغ المحدثون المسألة كالتالي : « عندما يفهم الأكثر تجريدية بالأكثر طبيعية أو محسوسة، يمكن أن نفهم الأكثر طبيعية بالأكثر تجريدية : مجال (أ) يستعمل لفهم مجال (ب) . مجال (ب) يستعمل لفهم مجال (أ) » .

6.2.1. استنتاجات

يتبين مما سبق أن التحديدات الارسطية للاستعارة محدودة الفعالية في :

1. تصور الاستعارة باعتبارها أداة تأسيسية مساهمة في بناء المعنى وذلك رغم أهمية المستوى الرابع من التعريف الارسطي أي استعارة النسبة .
- ب. معالجة الاستعارة الشعرية وذلك بسبب عدم انتباهها للجانب النصي الذي تشارك الاستعارة في تشييده، أي لعنصر السياق من جهة ولقدرة الشاعر على ابتكار معاني وصور وأخيلة جديدة داخل البناء المعجمي للغة القائم سلفاً، من جهة أخرى .
- إن أهمية السياق وبناء المشابهة والحضور الكلي للاستعارة داخل الخطاب اللغوي عموماً والشعري على الخصوص هو ما سنحاول معالجته في القسم التحليلي من هذا العمل .

3.1. الاستعارة وحدود النموذج القياسي

اعتقد أرسطو أن الاستعارات مقارنات مضمرة مؤسسة على مبادئ القياس، وهو منظور يترجم، باصطلاحات معاصرة، فيما يدعى عموماً بالنظرية المقارنة للاستعارة .

أورطوني

الاستعارة والفكر

إن المنظور الذي قامت عليه النظرية الكلاسيكية للاستعارة منظور قياسي في أساسه، ذلك أن أهم تعريف يبسطه أرسطو كحد تجنيسي عام، كما سبقت الإشارة إلى ذلك في الفقرة الأولى، يربط في مستواه الرابع بين الاستعارة والقياس على أساس رابط التناسب : نسبة أ إلى ب كنسبة ج إلى د، إلا أن هذه العلاقة لا تعني أن المفهومين يقعان في نفس الدرجة أو يتطابقان، ذلك أن أشكال استثمار المفهوم وانتقاله من نظام معرفي وزمني إلى آخر، غير الصيغة التي صار إليها وجعل الاثنين يتحاذيان بدل أن يتداخلوا أو أن يتماثلوا .

إن الارتباط بين المفهومين ليس مجانيًا، وقد وعى المنظرون القدماء والمحدثون هذه العلاقة فوضعوا لها قوانين وأساساً تضبطها وتحركها، كل ذلك رغم اختلافهم وتباين طرائقهم

في العمل تبعاً للخلفيات التي انطلقوا منها؛ فإذا كانت النظرية الكلاسيكية قاصرة في تصورهما للقياس فذلك غير راجع للمفهوم في حد ذاته بل للنسق العام الذي ترعرعت هذه النظرية داخله. كما سيتم تفصيل ذلك. ومن ثمة ذلك الإجماع على حتمية القياس في مختلف أنواع الأنشطة الذهنية واللغوية: «إن الفكر العلمي لا يرفض الاستدلال بالتمثيل، فقد أبرز علماء الرياضيات ما يتسم به التمثيل من خصب، لأنه أداة للاكتشاف توجه الباحث نحو عناصر التشابه وعدم التشابه، ونجدته في الإبداعات والاكتشافات المفاجئة، ومستخدماً بمختلف درجاته في المفاهيم الرياضية»⁽²⁴⁾.

أمام هذا الرأي تسقط كل الإدعاءات التي تعتقد في لا جدوى القياس وفي إمكانية ممارسة النشاط العلمي والذهني دون اللجوء إلى هذه الآلية؛ «فالإدانة الإجمالية والنهائية للتمثيل ليس لها أي معنى ولا أي أثر ذلك أننا إذا أخرجناه من الباب دخل من النافذة، إنه شديد الارتباط بالعمليات الذهنية المختلفة، ومندرج في طبيعة اللغة، بحيث لا يمكن فصله عن الإبداع وتنقل المفاهيم بين ميادين المعرفة المختلفة»⁽²⁵⁾.

1.3.1. تشكل القياس داخل النسق الأرسطي

1.1.3.1. تحديدات

كيف تشكل القياس إذن داخل النظرية الكلاسيكية عموماً وعند أرسطو على الخصوص؟ ماهي مقوماته وأبعاده ونوعية القصور فيه التي استغلتهما النظريات المعاصرة ففترض على ضوء ذلك نماذج وصفية وتفسيرية جديدة؟

1. يتعرف القياس في أصله الإغريقي كتناسب وعلاقة بين عناصر غير قابلة للقياس وحتى متناقضة⁽²⁶⁾، هكذا يورده أرسطو كوسيلة استدلالية حيث يقتضي تناظراً بين سلسلتين من الحدود، وهو يفيد تشابهاً باطنياً من قبيل: «نسبة المعرفة المحسية إلى الحيوان كنسبة المعرفة العقلية إلى الإنسان»⁽²⁷⁾، ونسبة الجملة إلى اللغة كنسبة التمثيل إلى الفكر»⁽²⁸⁾.

2. يورده أرسطو ثانياً كوسيلة للتعميم حيث يمكن تطبيقه في كل ميدان: في البيولوجيا وفي الأخلاق، (نسبة العقل إلى النفس كنسبة العين إلى الجسد) وفي البلاغة والخطابة (نسبة الشيخوخة إلى العمر كنسبة المساء إلى النهار، وهو المثال الذي قامت عليه الاستماتان المعروفتان: الشيخوخة مساء العمر، والمساء شيخوخة النهار).

3. يرتبط القياس عند أرسطو ثالثاً بمفهوم التناسب الهندسي المطبق في الرياضيات

(24) الطاهر واعيز، المناهج الفلسفية 1990، ص 57. وقد تركنا مصطلح الاستدلال بالتمثيل كما جاء في نص المؤلف وهو ما نعتي به القياس في بحثنا كمقابل لاصطلاح Analogy.

(25) نفسه ص 59.

(26) Philip Secretan, L'analogie, P.U.F Que sais-je? 1984, p. 19.

(27) واعيز (1990) ص 50.

(28) ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة جماعية مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990 ص 95.

وهو والذي عاق إمكانية جعل القياس أداة فعالة للابتكار وتكوين المفاهيم خصوصاً عند الاتباع الذين التزموا بحرفية القول الأرسطي دون أن يحاولوا إيجاد تأويل تسمح بتكييف الفهم الأرسطي للقياس بغنى المنظومات الذهنية الخاضعة لاشتغاله. نقول هذا الكلام لأن القياس عند أرسطو كان وسيلة مركزية للاكتشاف والبرهان واستخلاص أفكار جديدة من خلال الوظائف، وهو ما لم يستثمر إلى الحد الأقصى في الدراسات اللاحقة، «فقد لاحظ البعض أن النظر عند أرسطو لا يتجلى في أي مكان بمثل القوة التي نجدها عنده في اكتشاف التشابهات الحقيقية (...). أنه ينطلق من الموضوعات لكي يثبت الخصائص التي لا يمكن ملاحظتها، أو أنه يأخذ من نسبة معينة نتيجتها ويعمها على نسبة ثانية».

4. القياس بهذا المعنى يضمر فكرة المشابهة الضرورية في الاستعارة، إلا أن الأمر لا يقف عند هذا الحد فالاستعارة بقدر ما تقوم على المشابهة تقوم أيضاً على التباين في اقتراح عنصرين ليس بما يجمعهما، بل بما ينفيهما، ومن ثم مشروعية الحديث عن «قياس إيجابي يعين مشابهة فعلية مؤسسة ومستدل عليها بين عناصر متباينة» (...). وقياس سلبي يعني أن مرتبتين تشابهان بما تنفيان، ففي مثال الذكاء الملائكي والذكاء البشري، ليس هناك إلا قياس اللابشري، فإذا كان الملاك حدساً خالصاً والآلة تأليف خالص فإنهما لا يتشابهان إلا في غياب الخصائص البشرية⁽²⁹⁾.

1.3.1. القياس والوساطة: أفلاطون وأرسطو

عند أفلاطون كما عند أرسطو، تحكم في بناء القياس مفهوم أساسي هو الوساطة، حيث يتم انطلاقاً من حد وسط ضم وتوحيد التضادات كالتار والأرض، والمرئي والمحسوس، إلى درجة يرى فيها بعض الباحثين أن إغراق أفلاطون في تأكيد هذه المشابهة والتماثل يؤدي إلى إلهاء كل عمل للقياس⁽³⁰⁾.

جاء تصور أفلاطون لوظائف القياس—وهو السابق تاريخياً لأرسطو—منسجماً مع تصوره للفضائل والأخلاق والعدل، فعلى مستوى الواقع الاجتماعي، نجد نموذج المشابهة بين الإنسان والدولة فجاءت الصيغ القياسية والاستعارية التالية: الرأس للإنسان ما تمثله الحكومة للحمي، والحكومة هي الرئيس في الحمي، والذكاء حكومة الإنسان الخ...

وعلى مستوى إعادة إنتاج العلاقة بين المظهر والواقع، نجد النموذج الشهير لتمثيل المغارة أو الكهف في كتاب الجمهورية وهو نموذج يتشكل وفق ثلاث مستويات لإعادة الإنتاج هاته:

1: الانعكاسات داخل المغارة هي للتماثيل ما تكون عليه التماثيل بالنسبة إلى الواقع.

(29) Scortian مرجع مذكور. ص 9.

(30) نفسه ص 24.

- 2م : الظلال هي للأشجار ما يكون عليه المحسوس بالنسبة إلى المعقول .
 3م : هذه العلاقات، تمر بواسطة ضوء يؤول هو ذاته قياسيا إلى ضوء أول هو فكرة الخير .

هذه النماذج التي اشتغل عليها القياس عند أفلاطون لا تعكس فقط نمطا لاشتغال ذهني يتم من خلاله تأمل العالم؛ إنها كما يرى سكرتان « تسمح برؤية كيف يكون القياس أو التناسب، مشمولا داخل نسق من التوافقات الذي يصير النمط الخاص لرؤية العالم والابستمي النوعي للنهضة فضلا عن أنه داخل هذا السياق تنشأ المعارف الأكثر شعرية والأكثر حساسية لسحر الصور»⁽³¹⁾ .

أما عند أرسطو فإن الوساطة تتم داخل علاقة الاشتراك بين العناصر انطلاقا من جوهر التناسب حيث يتعين حد وسط ينجز الوساطة بين عنصرين عبر المشابهة والتباين معا وله مزالقه التي سنبيتها في موقع لاحق والتي تخص أساسا تأثير فعل الكينونة على النسق ككل، هذا التأثير الذي يربك من جهة مفاهيم الهوية والاختلاف وينتج من جهة أخرى خلطا غير مرغوب فيه بين فعل الكينونة باعتباره رابطا وفعلا وجوديا .
 ننظر في بعض الأمثلة، أوردتها سكرتان من أجل تبين العلاقة القياسية كما تشكلت عند أرسطو :

- أ. علاقة أب / ابن تقايس مع علاقة كاتب / كتاب، إذ المشترك بين العلاقتين أن الواحد يصدر عن الآخر دون أن يكون الكتاب جوهريا طفلا .
 ب. القياس بين الصحة الجسمية والصحة النفسية حيث لا تكون الصحة فقط حالة بل علاقة للفرد بنمطين من التنظيم (الجسد / النفس) قابلين للمقارنة ولكنهما غير متطابقين .
 من هنا يكون لفظ : « الصحة » لا مشتركا Univoque ولا ملتبسا Equivoque بل متقايسا An-alogs .

- ج. « نسبة الجناح إلى الطائر كنسبة الزعنفة إلى السمكة » ففي هذا المثال يتأسس القياس داخل مجال حيواني بين :

الحيوان ومحيطه : الطائر ————— الهواء / السمكة ————— الماء .

الحيوان وعضو لا ينتمي إليه فقط بل يميزه بشكل أو بآخر.⁽³²⁾

إن ما يمكن استنتاجه أوليا بخصوص وضع القياس الأرسطي يتلخص في كون المشابهة التي يقوم عليها فهمه للقياس ينظر إليها « كمماثلة مضمونة بواسطة علاقات متماثلة

(31) نفسه ص 22 .

(32) نفسه ص 24 .

بدقة بسبب نهوضها عن نفس المقاس (...)، فليس المقاس هنا إيقاعاً ممتداً، بل تناسباً متساوياً أو دقيقاً⁽³³⁾ تحكمه البنيات الوسيطة بين العناصر المتقايمة ».

بين أفلاطون وأرسطو إذن تم الانتقال من قياس الواحد إلى قياس المشترك الذي فتح عدة ثغرات داخل النسق القياسي الأفلاطوني القائم على شبه تطابق بين العناصر التي تؤدي أحياناً إلى غياب إمكانية إدراك علاقة قياسية كما سبق لنا ذكره أعلاه.

إلا أن قياس المشترك عند أرسطو رغم تجاوزه هاته، لم يرتفع كما يشير إلى ذلك سكرتان إلى نسقية قياس الكائن الذي تمت قضاياها مع الأفلاطونية الجديدة في العصر الوسيط وهي التي قامت باستعارة مفاهيم أرسطية مثل التفسير الدلالي لاصطلاح الكينونة، وقامت أيضاً بتوسيع دائرة الكائن في كلية ما وضعه أفلاطون داخل حركية الواحد، الشيء الذي يعطي لمتعددية الكائن هاته دلالة جديدة ».

2.3.1. امتدادات المفهوم

سنحاول في هذه النقطة أن نعرض بشيء من الاختصار لأهم الملاحظات التي عرفتها تطورات مفهوم القياس فيما تلا من أبنية فلسفية مثل قياس الكائن وقياس العقل. وقبل أن نفصل القول في ظاهرة قياس المعنى أو القياس الإسمي الذي يعد الظاهرة المركزية لاشتغال الخطاب اللغوي عموماً، والمجال الذي نوقشت فيه النظرية الكلاسيكية بمميزاتها ومزالقها على وجه الخصوص، نود أن تقدم نظرة مركزة عن أنواع القياس الأخرى اعتماداً على ما قام به روس (1981)⁽³⁴⁾، تمهيداً لمناقشة أشكال قصور النظرية الكلاسيكية لقياس المعنى والتي سنقف عندها اعتباراً للصلات القائمة بينهما وبين الاستعارة.

1.2.3.1. قياس العقل

ويتضمن ثلاثة خطوط رئيسية للبحث: الخط المنطقي، والخط النفسي، والخط الاستمولوجي.

الخط المنطقي ويخص ما إذا كان الاستدلال المحيط بالعناصر المتقايمة يمتلك صحة ما، أو درجة من المصادقة سواء استقرائياً أو استنتاجياً.

الخط النفسي ويخص الكيفية التي نتعرف بها على القياس وسط الالفاظ والأشياء ونبني بها استدلالاً قياسياً وتعلم اللغة الطبيعية قياسياً.

الخط الاستمولوجي ويخص تبرير الأحكام القاضية بقياسية الأوضاع أو بكون نفس المحمول يستعمل قياساً للمقابلة بين الأوضاع المتغيرة، وبشكل عام فهو يخص الكيفية التي نصل بها إلى معرفة أن الأشياء متقايمة.

(33) نفسه ص 22.

J.F.Ross, Portraying analogy, Cambridge Univ Press. 1981. (34)

2.2.3.1. قياس الكائن

ويشمل كل القضايا الأنطولوجية أو الميتافيزيقية حول ما إذا كانت الأشياء متقايسة حقا فيما بينها، وما الذي يجعلها كذلك، وكل الأسئلة الأخرى الخاصة بوجود مماثلات لا يمكن أن تختزل إلى تطابقات دقيقة قابلة للوصف بالكلمات التي تنطبق أحاديا على الأشياء خلال الحديث.

3.2.3.1. قياس المعنى أو قياس الأسماء : كونية المفهوم

يتجه سعينا في هذه النقطة إلى تبيان المزالق التي وقعت فيها النظرية الكلاسيكية تبعا للمناخ العام الذي ترعرعت داخله، وأهم مدخل يمكن من ولوج مناقشة محدودة نظرية القياس الكلاسيكية يتلخص في كون «أكيناس وأرسطو فكرا بوضوح في أن اللغة الطبيعية تعكس الواقع بإحكام إلى درجة أن المرحلة النهائية من تفسير علاقة معنى ينبغي أن تمتد في علاقة وجودية»⁽³⁵⁾.

يبدو أن الدفع بهذه المقدمة الأنطولوجية الجوهرية للتصور الكلاسيكي يساعد على فهم وتمثل اشتراك كل أشكال القصور التي سيأتي ذكرها في نظام معرفي واحد هو الذي حرك خيوط النظر القديم وأعطاه قوامه.

لا يتأتى لنا هذا الصنيع دون الوقوف المتأن على مفهوم قياس المعنى وهو بؤرة حديثنا في هذا السياق من حيث الصلة المباشرة التي تربطه بمفهوم الاستعارة.

ما هو إذن قياس المعنى وكيف تشكل عند القدماء؟

يعد روس من بين أهم الدارسين الذين بحثوا في ظاهرة القياس بطريقة نسقية، ذلك أنه لا يكتفي بوضع تلخيصات أو استعراض نظريات بل يستقصي الحدود التي اشتغل فيها القياس سعيا نحو بيان قصور النظرية الكلاسيكية ثم تفسير مجموعة من علاقات المعنى (الاستعارة، الالتباس، الاشتراك اللفظي...) المرتبطة بالمفهوم في ضوء تصورات جديدة.

لقد احتل قياس الأسماء أو قياس المعنى مكانة بارزة في مؤلف روس إذ كان أولا من بين الأسئلة المركزية التي عالجها التفسير الكلاسيكي، وهو وفي نظر المؤلف ثانيا ظاهرة كلية الحضور، فطرية و متميزة في اللغات الطبيعية. يقول: «انه خاصية تختلف بواسطتها اللغة الطبيعية عن اللغة الاصطناعية، وهو السند الأكثر بديهية الذي تتسع اللغات الطبيعية عبره لتنشئ أفكارا جديدة، وهو الذي تقوم اللغة بواسطته بإنجاز بعض الأفكار التي تخصنا»⁽³⁶⁾ إذا كان هذا التصور العام الذي يتبناه روس فإن استقصاء المقدمات النظرية واستدلالاتها يؤدي إلى نتائج تكشف مواطن الخلل في هذه النظرية وتستوجب حلولاً جوهرية تقوم أساسا على مقدمات معرفية مخالفة بسطنا بعضها من خلال اقتراحات د. مفتاح (1990)

(35) روس ص 18.

(36) نفسه ص 17.

لإعادة صياغة العلاقة بين القياس والاستعارة عند القدماء .

أولى الملاحظات هي أن النظرية الكلاسيكية لقياس المعنى أو ما سُمي عندهم بالقياس الإسمي، فسرت كيف أن بعض الالفاظ تمتلك في جزء منها نفس المعنى وفي جزء منها خلافاً (اصطياد الكرة / اصطياد السمكة) ، وذلك بواسطة استدعاء التماثل والاختلاف الملازمين في أنواع الأشياء التي تنطبق عليها الالفاظ⁽³⁷⁾.

من هذا المنظور طور كل من أرسطو وأكيناس نظريات القياس من أجل تفسير مثل هذه الظواهر، وهي نظريات طبقوها على فلسفة اللغة والميتافيزيقيا وفلسفة الطبيعة واللاهوت وعلم الأخلاق، والتي «تسم بشكل مميز أساليبهم الفلسفية وحتى نتائجهم مثل التحديدات القياسية» .

1.3.3.1. أشكال قصور نظرية القياس

إلا أنه رغم المساهمات التي قدمها هؤلاء وغيرهم من القدماء لتحليل الظاهرة فإن عملهم بقي محدوداً، ناقصاً ومشروطاً بأجوائهم المعرفية والاعتقادية. وهذا القصور هو الذي نحاول أن نقدم أربعة أشكال مركزة له استناداً إلى ما قدمه روس في الكتاب المذكور .

1.3.3.1. شمولية الظاهرة

تختص هذه النقطة بتبيان حدود النظرية الكلاسيكية في تقديم شمولية التفارق بخصوص نفس الالفاظ⁽³⁸⁾ «يعود هذا الأمر إلى كون التطبيق الميتافيزيقي واللاهوتي الذي يعالج المعاني في إطار تراتبي، يخفق نظرية القياس من خلال إرباك وإخفاء الطبيعة التجنيسية والحضور الكلي للتفارق . إن غياب هذا المفهوم عن النسق المعرفي للمنظرين القدماء منعهم من الربط بينها (المعاني) وبين التباير المقولي ربطاً سببياً، فأرسطو مثلاً يميز بخصوص فعل الكينونة بين حالتين :

أولاً : الحالة التي يكون فيها مختلف المعنى وفق إحالته على الأشياء ذات المقولات المتعددة .

ثانياً : الحالة التي يكون فيها أحادي المعنى بالنسبة للأشياء ذات المقولة الواحدة⁽³⁹⁾ .
انطلاقاً من هذا التمييز بحث أرسطو في علاقات معنى اللفظ الواحد بين الأحادي والمتنيس والتمقياس ولكنه لم يفترض أن كل مركبات الأسماء ومركبات الأفعال والتعبير المحولة تظهر اختلافات المعنى حسب تنوع سياقاتها وأنها ينبغي أن تكون تفسيراً عاماً لهذا الفعل⁽⁴⁰⁾ .

(37) نفسه ص 17 .

(38) نفسه ص 20 .

(39) نفسه ص 20، ويستف على أوضاع فعل الكينونة داخل النسق الأرسطي بتفصيل في الفقرة الموالية من هذا الفصل .

(40) نفسه ص 20 .

أمام هذا التوجه المحدود في تبيان الطبيعة التفارقية للأشياء المتغايرة مقوليا يستنتج روس أنه « من أجل بناء نظرية جديدة للقياس ينبغي أولا إيجاد الانتظامات داخل الأصل ثم تطبيق هذه الانتظامات لحل المركبات المعرفية في الخطاب النظري والديني »⁽⁴¹⁾.
 إن فكرة كون المعاني المتقايسة متفارقة بسبب التغير المقولي لتعابيرها التامة تبدو حسب روس مقنعة لعدة أسباب منها :

أ . أن التغيرات المقولية جد هامة عند أكيانس وأرسطو .

ب . أن أنواع القياس التي تهتم الفلاسفة، تستخدم الألفاظ المستعملة في الأشياء التجريبية وفي الدين، ثم في تكون الميتافيزيقا والعلم بالنسبة للأشياء المختلفة مقوليا⁽⁴²⁾.
 هذه التغيرات المقولية حسب روس بداية لوصف صحيح لظاهرة القياس، الذي لا يكون كذلك حين نعهده معنى مشتقا، بل بالأحرى حين نعهده « نوعا لظاهرة مشتركة تدمج الالتباس، وخاصة للغات الطبيعية، وحتمية في غياب الانتظامات الدلالية التي تعوقها، أي الألفاظ المتفارقة في محيطات متغايرة ملائمة »⁽⁴³⁾.

إن النتيجة التي يمكن أن يخلص إليها المرء في هذا الاتجاه هي أنه من أجل النظر إلى ظاهرة القياس نظرة شمولية، ينبغي ترك الرأي الذي يرفض معالجة القياس الإسمي كشكل للتفارق لأنه يوحى بنوع من المماثلة بين العناصر المتقايسة، وتبني الواجهة التي ترى أن القياس ذو شكل تفارقي، ذلك أن المماثلة ليست الخاصية الأساسية لقياس المعنى، إن تعالق المعنى يعني أن « الالتباس تفارق بدون تعالق والقياس تفارق بالتعالق »⁽⁴⁴⁾ وهو الشيء الذي يفصله روس في الفصل الرابع من كتابه .

1.3.3.2. التفسير المحدود

تعالج هذه النقطة محدودية التفسير الكلاسيكي وخطأ افتراضاته، ذلك أن أهم ما يميز نسقه هو « استدعاء منظريه لأنطولوجيا الأشياء المحال عليها فجوهر تفسيراتهم هو محاولتهم ربط سمات العالم (مماثلة الأشياء) بسمات الألفاظ (مماثلة المعاني) بواسطة فرضيات متعلقة بالطريقة التي تتشكل بها المفاهيم (مماثلة المفاهيم) »⁽⁴⁵⁾.

لقد خلقت هذه الفرضيات أزمة عضوية في نسيج التفكير الكلاسيكي (وظلت سارية في أغلب الاتجاهات الوضعية إلى يومنا هذا)، لأنها منعت من بناء نظرية معرفية

(41) نفسه ص 21 .

(42) نفسه ص 21 .

(43) نفسه ص 22 .

(44) نفسه ص 22 . إن هذا الرأي الذي يرى ضرورة جمع القياس بين المماثلة والتفارق يجد مثيله في أكثر من موضع في التحديدات النظرية لمحمد مفتاح وهو ما سبق لنا الحديث عن جزء منه في نهاية الفقرة السابقة .

(45) نفسه ص 22 .

لوضعية القياس ترتب عليها انحسار نسقهم في الأوضاع المعطاة للمعنى دون محاولة لإدراك الفروق بين المعاني وإدراك المصادر التي يتشكل وينمو داخلها المعنى، هكذا لم تناقش العوامل التي تحدد انتماء معنى معين للفظ ملتبس إلى هذا التشكل اللغوي أو ذاك⁽⁴⁶⁾، وبالتالي لم يحوا كيف تتحكم سياقات الكلام في تحديد المعاني، فعدوا «المعنى كائنا في الذهن ونتيجة للتجريد وليس ملازما للالفاظ المنطوقة والمكتوبة»⁽⁴⁷⁾.

من هذا المنطلق يستنتج روس استحالة إصلاح النظرية الكلاسيكية لأنها عاجزة عن التخلص من تعهداتها بأن «معنى الكلمة مفهوم مصاحب للذهن» ولأنها تبعا لذلك «لم تفسر أن نفس اللفظ يستعمل في معاني مختلفة ولكنها متعلقة عوض ألفاظ مختلفة»⁽⁴⁸⁾.

كيف إذن يستحيل إصلاح النظرية الكلاسيكية للقياس؟

لا تبدو الإجابة صعبة في هذا السياق لأن نسقا نظريا تحكمه إرغامات ميتافيزيقية تؤثر بشكل فعلي على استدلالاته المعرفية، يعسر رتقه أو ملء ثغراته رغم وجود ثوابت متعالية يشترك فيها مع الانساق البديلة. ونستطيع أن نلخص هذه العوائق حسب روس في ثلاثة متعلقة فيما بينها :

1. عائق اعتقادي، ذلك أن النظرية الكلاسيكية وضعت افتراضات حول أولية معان على أخرى، سندها في ذلك فقط مقدمات ميتافيزيقية مشكوك بها. فلفظ «الوجود» مثلا مطبق على الله سابق في المعنى على لفظ الوجود مطبق على المخلوقات بحجة أن كينونة الله سابقة أنطولوجيا على كينونة المخلوقات⁽⁴⁹⁾.

2. عائق نسقي، ذلك أن خلفيات التفسير الجزئي للإشكاليات الدلالية التي يثيرها الخطاب الطبيعي جعلتها لا تستطيع الإجابة عن الأسئلة الداخلية التي تولدها، مثلا ما الذي يميز الاختلاف بين تعبير خاطئ يتضمن محمولا قياسيا وبين الاستعارة؟ ماهو بالتحديد الفرق بين التباس بسيط وقياس المعنى؟ كيف يختلف القياس عن الاستعارة؟ إذا كانت هناك عبارتان س 1 وس 2 متقايستان وعبارة س 3 مقايضة ل س 2، فهل تكون س 3 مقايضة ل س 1؟ إن لم يكن الأمر كذلك لماذا؟

كل هذه الأسئلة قصرت النظرية الكلاسيكية عن الإجابة عنها بسبب المناخ العام الذي اشتغلت داخله، وستكون لنا محاولة في الفصل الثاني لتقديم مداخل تستلهم العلم المعرفي وتداولية النص، قادرة على معالجة مثل هذه الأسئلة الاستراتيجية وفقا لعدة مفاهيم معاصرة تمتلك وضعها منهجيا وإجرائيا كافيا لحل إشكالات الخطاب الطبيعي والنصوص الأدبية مثل

(46) نفسه ص 23.

(47) نفسه ص 23.

(48) نفسه ص 23.

(49) نفسه ص 23.

التمعية والتمثيل الموسوعي والسيرورة الدلالية والصياغة المقولية... الخ.

. عائق مفاهيمي، ذلك أن الذين دافعوا عن التفسير الكلاسيكي، أخذوا بعين الاعتبار حالات المعنى الاشتقاقي (الأصلي) في الوقت الذي يكون فيه التفارق الظاهرة الأولى التي ينبغي تفسيرها، لأنه أولا المرتبة الجذرية موسعة للعلاقات اللسانية وثانيا لأنه لا يمكن تقديم تفسير تزامني للاشتقاق إلى أن يتم إعطاء تفسير للتفارق.

. مثال :

تكون عبارة «حكيم» في جملة «الله حكيم» مشتقة حسب التصور الكلاسيكي من عبارة «حكيم» في جملة «سقراط حكيم». السؤال الذي ينبغي طرحه هنا هو : ماذا تعني كلمة «مشتقة» في هذا السياق؟ هل تعني أننا نتعلم الحديث عن سقراط قبل الله؟ طبعا لا يجب روس فهي «لا تعني أن اللفظ في استعمال ماسبق تحديدا عن اللفظ في استعمال آخر»⁽⁵⁰⁾. إنها تعني كما يمكن أن يستنتج المرء أن هناك تفارقا في المعنى بين العبارتين حسب سياق توظيف كل منهما وخلفيات هذا التوظيف، فدلالة الحكمة مسندة إلى سقراط تختلف إغراكيا وتاويليا عن دلالتها مسندة إلى الله دون تحديد سبق أحدهما في تحصيل هذه الدلالة، إضافة إلى كون الاختلاف الذي يجسده هنا مفهوم التفارق يتمثل في أنه رغم وجود علاقة المماثلة في معنى اللفظين باعتبارهما محمولين لموضوعين مختلفين فإن طبيعة هذين الموضوعين تفرض وجود تفارق يحدد انتماء كل موضوع إلى مجال مفهومي معين :

الله : ذات متعالية، مطلق، الحكمة جوهر قبلي ثابت أزلي.

سقراط : إنسان، نسبي، الحكمة إسقاط بشري مبني متغير زائل.

من هنا فالقياس الوارد بين التعبيرين لا يتم عبر اشتقاق معنى من آخر على اعتبار أن الأول أصلي والثاني لاحق بل يتم عن طريق دلالة التفارق التي تميز قولنا ما عن آخر.

3.3.3.1 الظاهرة السانكرونية / السكونية

يبدو أن الاتجاه الذي تهجه النظرية الكلاسيكية بخصوص هذا الانتماء، هو تصورهما لقياس المعنى كظاهرة سنكرونية، رغم أنها لا تجلي بالتحديد هذا التمييز. يقول روس :

« يبدو أن هذه العناصر التي تخص علاقة الألفاظ بمراجعها بواسطة المفاهيم العاكسة للاختلافات بين المراجع، تعالج القياس باعتباره سانكرونيا كنتيجة لبنية سببية ثابتة ومتوقفة الزمن »⁽⁵¹⁾.

(50) نفسه ص 24.

(51) نفسه ص 25.

هكذا لا يتم النظر إلى التفارق داخل سيرونة لغوية ديكارونية تراعي تطور اللغات وتنوع شبكات الإنتاج اللغوي عند المتكلم حسب مقامات التواصل المتواترة النمو والتبدل. إنه بدلا من ذلك قابل للملاحظة « داخل متن ثابت للخطاب، إذن فتفسيره الأساسي يتعين بواسطة بنية متوقفة الزمن كما افترض ذلك أرسطو واكناس »⁽⁵²⁾

لا تبدو هذه السمة السانكرونية في رأي العديد من الدارسين محلية التأثير بل ذات بعد انتشاري في جسد الفلسفة الكلاسيكية الوضعية التي تجسد الواقع في الوقت الذي تقوم أهم خصائصه على الدينامية، وتجمد الاشتغال اللغوي في الوقت الذي تدرك آليات نموه قياسا على النمو البيولوجي للكائن الحي، وقد لعب فعل الكينونة عند أرسطو دورا حاسما في هيمنة هذا الثبات، والذي سنخصص للحديث عنه حيزا وافيا في الفقرة الموالية.

4.3.3.1. النزعة الميتافيزيقية

لا يتفصل هذا المستوى الرابع عن باقي المستويات السابقة بل يجده المتتبع متحكما فيها على اعتبار أن الميتافيزيقا كانت تهيمن على مقدمات النظرية الكلاسيكية للقياس فضلا عن كون « عناصر حاسمة في النظرية كانت تبرز فقط كتطبيقات للميتافيزيقا »⁽⁵³⁾.

فيخصوص مثال : « الله ذكي . سقراط ذكي »، حاولت النظرية الكلاسيكية أن تغتنع بشكل مميز وانطلاقا من الاعتبارات الميتافيزيقية أن الله متعال، غير مدرك، لا يوجد في أي فضاء، غير متمثل... بينما ذكاء سقراط محدود مقيد بالتجارب المنبثقة عن الفضاء والزمن، إلا أن روس يرى أنه من أجل صياغة نظرية جديدة لا ينبغي إعطاء « تفسير للاختلاف في معنى « ذكي » في العبارتين بواسطة الحديث عن اختلاف ميتافيزيقي بين الله وسقراط، بل بالأحرى بواسطة الحديث فقط عن اختلافات لسانية بينهما وعن محيطات لسانية للتعبير »⁽⁵⁴⁾ قادرة على تقديم تفسير نسقي لوخيلة التفارق بين العبارتين.

هكذا ليس من الضروري، يرى روس، أن نفسر مثل هذه الاختلافات في المعنى بواسطة استحضار فرضيات حول اختلافات في المراجع كما يعتقد ذلك العديد من الفلاسفة الوضعيين الذين يرون ضرورة استدعاء خصائص الإحالة على الأشياء من أجل تفسير التفارق وذلك بسبب فرادة بعض التعبيرات الإحالية⁽⁵⁵⁾، هذه الفرادة لا تبدو متعلقة إلا بالعبارات ذات الحموله الميتافيزيقية والتي لم يتم تفسيرها إلا بأحكام معيارية تراتبية لا تنته إلى السياق اللفظي والمحيط اللساني الذي تشتغل فيه.

(52) نفسه ص 25.

(53) نفسه ص 25.

(54) نفسه ص 25.

(55) نفسه ص 26.

4.3.1. استنتاجات

يمكن أن نخلص من خلال تفصيل روس لمظاهر قصور النظرية الكلاسيكية للقياس إلى الاستنتاجات التالية :

1. فسرت النظرية الكلاسيكية العديد من علاقات المعنى لكنها لم تفسر نسقيا القياس والاستمارة.

2. اهتمت هذه النظرية بالعلاقات الاشتقاقية للمعنى وبالإرغامات الميتافيزيقية دون أن تنبه إلى حضور أكثر المفاهيم شمولية في تحديد القياس أي :

3. التفارق الذي يبدو وضعه مركزيا في فهم اشتغال الآلية القياسية التي يقوم منطق تحريكها للغات الطبيعية على سرورتي الجمع والتفريق، الماثلة والتفارق، ذلك أن معرفتنا بالأشياء وبشخصياتها وبعلاماتها ائتلافا واختلافا تحصل بهذه الآلية الضرورية.

4. القياس إذن حتمية تتحكم في اشتغال الخطاب الطبيعي ونموه وتطور قواميسه وتشكال إدراكاته للعالم ولتشكلاته الذهنية.

نأسس على هذه المحدودية، تحاول البدائل التي طرحها النظريات المعاصرة، أن تقدم صيغيات جديدة تراعي المفاهيم المركزية المهيمنة وأنواع الفروق بين المعاني والطبيعة النسقية للمفاهيم والاشتغال اللغوي والعلاقات التي من الضروري الانتباه إليها كعلاقة القياس بالاستمارة والانتباس والاشتراك اللفظي... وهو عمل منسعى إلى كشف بعض أبعاده في سياق لاحق.

4.3.2. الاستمارة ومسألة الكائن : الوضع اللغوي والأنطولوجي لفعل الكينونة

«العالم داخل البنية الأرسطية للغة ثابت في حين أن الواقع دينامي (...) إن العالم عالمي اليومي لن يصير أبدا ما كان عليه من قبل (...) والأشياء ليست لا جميلة ولا قبيحة، لا هذا ولا ذلك، ولكننا نحن انطلاقا من مقاييس شخصية نسند إليها خصائص دون أخرى».

ميشيل صوصي

الدلالة العامة اليوم

يرى العديد من الدارسين أن الآثار التي تركها أرسطو مهيمنة على تاريخ الفكر الغربي والعربي اللاحق تكمن في جانب من جوانبها بتصوره الأنطولوجي لمسألة الكائن وللوضع المنهجي لفعل الكينونة : هل هو رابط أم اصطلاح لفظي يفيد الوجود؟ ويبدو أن الإجماع فيما يخص هذه المسألة يعود إلى أن أرسطو جمع بين البنيتين :

الرابط والوجود في خانة واحدة، الشيء الذي أعطى الانطباع بأن تواجد الاصطلاحين تواجد شرطي مبني على تنال زمني وليس تواجداً جدليا بين وظيفتين تعملان باستقلال دون تحكم الواحدة في الأخرى كما يرى بنفست.

نريد أن نبين في هذا السياق كيف أثر هذا النظام تأثيرا سلبيا في الفكر البلاغي، خصوصا ما يتعلق منه بوضعية الاستعارة، وذلك من خلال عرض الوضع الذي عرفه فعل الكينونة عند أرسطو بشكل عام، لغويا وأنطولوجيا، ثم تخصيص نتائج هذه المسألة على موضوع الاستعارة.

سأسعى إلى معالجة هذا الجانب من النظرية الأرسطية من خلال تصورين (لغوي وأنطولوجي)، تختلف منطلقاتهما النظرية ولكنهما يلتقيان في ما نستهدف إيضاحه أي فهم النسق الأرسطي في تصوره لبنية اللغة وتبيان محدودية مقدماته واستدلالاته وصولا إلى النتائج سواء على مستوى الخيط المعرفي المنهجي أو على مستوى الخيط الاعتقادي الأنطولوجي للمسألة.

إن تركيزي على هذين التصورين معا وأساسا يعود إلى كون الأول ألع على كل ما يمت بصلة للوضع اللغوي الخالص عند أرسطو دون إشارة إلى الخلفيات الأنطولوجية العميقة وذلك انسجاما مع البدائل النظرية التي انطلق منها كما سيأتي ذكر ذلك، بينما ألع الثاني على البنيات اللسانية للأنطولوجيا محلا كيف اشتغلت هذه البنيات داخل النسق الأرسطي ودور فعل الكينونة في كل ذلك.

1.4.1. فعل الكينونة وتجميد النسق الأرسطي لبنية اللغة

من بين الأعمال التي أبانت عن محدودية البنية الأرسطية للغة وضرورة الانفلات من أسرها، كتاب الدلالة العامة اليوم لصاحبه ميشيل صوصي والقائم على خلفيات الدلالة العامة التي وضع أسسها ألفريد كورزييسكي والتي مفادها ضرورة « منح الإنسان المعاصر أداة ثقافية للانفتاح ترتكز على فهم جيد للمحيط »⁽⁵⁶⁾.

تهتم الدلالة العامة، تأسيسا على هذا، بالطريقة التي يتمثل بها الفرد العالم ويمتلكه ويحاوره، وماهو تأثير اللغة على سلوكه. هذا التأكيد على الدور الذي يمكن أن تلعبه اللغة في سلوك الفرد، والعلاقة الرمزية التي تؤسسها اللغة اللفظية وغير اللفظية بين تجربة الفرد وتصوره للعالم، هي حافز المسعى الدلالي بآلياته التمثيلية على الانفلات من أسر البنية الأرسطية للغة بتوقيفاتها Blocages ومسبقاتها Apriori وتجميدها لانظمة السلوكيات من خلالها تجميدها لانظمة اشتغال اللغة.

من أجل الانفلات من هذا الحصر يتم اقتراح مراجعة جذرية لعلاقة الفرد باللغة . يقول كورزيسكي : « بالنسبة للذي يحيا الدلالة العامة ، تكون كل الأفكار متنوعة - nuan-ness ، فهو ينفلت من ديكتاتورية الصواب / الخطأ والبياض / السواد والأطروحة / النقيض التي تبدو شبيهة بوجهة عملة واحدة معلقة الاستدلال داخل المظاهر التناقضية لنفس الواقع ، في حين أن إشكالتنا تتموضع داخل البحث عن معنى إبداعي »⁽⁵⁷⁾ .

تتركز الانتقادات التي يوجهها المؤلف للنسق الأرسطي (مع شبكة بدائله التي ستعرض ما يفيد وجهتنا منها في نهاية هذا الجزء) في فصله السادس من الكتاب حيث يتم الاستهلال بمجموعة من المسلمات تخص إطار هذا النسق . نصوغها كالتالي :

أ . أرسطو هو مؤسس الفكر الغربي والتفكير الأرسطي في اللغة امتد حتى العصور الحديثة .

ب . الاستدلال بالقياس الذي لا يأخذه أحد كبرهان مطلق هو أيضا إرث أرسطي .

ج . رغم أهمية أرسطو فإن الفكر المعاصر لا يمكن أن يرضى بلغة تكون هندستها الداخلية مفروضة على الأفعال .⁽⁵⁸⁾

من خلال هذه العموميات نطرح سؤالاً أساسياً نعدّه مفتاح فهم هذا الوصف الذي تلحقه الدلالة العامة بالنسق الأرسطي : كيف اشتغل هذا النسق على اللغة ؟

« لقد تعودنا - يقول صوصي ، وهذا ناتج عن إرث أرسطي - على التفكير والتعبير في أغلب الأحيان على طريقة موضوع - محمول »⁽⁵⁹⁾ ، التي يمكن التمثيل لصيغها بمجموعة من الأمثلة منها :

المثال 1 : « الثلج أبيض »

في هذا المثال تفيد خاصية البياض التي يسندها المتكلم للثلج من خلال فعل الكينونة الظاهر في الفرنسية والإنجليزية (est) والغالب في البنية العربية ، أنها أصيلة فيه ، في حين أن صفة البياض هاته ليست إلا انعكاساً لمبرورة تأويلية نتيجة اشتغال معين للبنية العصبية للمتلقي . من هنا يبدو طابع المحايثة بين الصفة والموضوع ، الذي توحى به البنية الأرسطية للغة ضعيف الدليل ، ذلك أن « الأشياء ليست لا جميلة ولا قبيحة ، لا هذه ولا تلك ، ولكننا نحن انطلاقاً من مقاييس شخصية⁽⁶⁰⁾ » نسند إليها خصائص دون أخرى »⁽⁶¹⁾ .

⁽⁵⁷⁾ نفس المرجع ص 14 .

⁽⁵⁸⁾ نفسه ص 61 .

⁽⁵⁹⁾ نفسه ص 62 .

⁽⁶⁰⁾ نتحكم في مسألة المقاييس الشخصية هاته أوضاع حللها باستفاضة منظرو العلم المعرفي ذلك أن الأبعاد الثقافية والبيئية والتكنولوجية للمتلقي تساهم بشكل مؤثر في تشكيل بنيت الإدراكية وتفاعله مع العالم الخارجي .

⁽⁶¹⁾ صوصي ص 62 .

المثال . 2 : « الحديد صلب »

تظهر في هذا المثال صعوبة أخرى في تقبل سلامة تركيب هذه العبارة، ذلك أن فعل الكينونة (est) يبدو ممثلاً للتطابق أو كعلاقة تكافؤية بين حديد وصلب : حديد = صلب، والخلط هنا واضح فالعلاقة انتمائية وليست تطابقية يمثل الحديد بموجبها حالة خاصة من مفهوم عام هو الصلب.

لم يترك المؤلف هذين المثالين دون إشارة إلى العامل اللغوي الذي يتحمل مسؤولية هذا الخلط والذي هو فعل الكينونة باعتباره أداة مهيمنة على بنية الجملة⁽⁶²⁾ فيغض النظر عن وضعه الضروري أثناء الاستعمال كملحق Auxiliaire أو كتعبير عن الوجود d'existence « Est »، نجد هناك حالتين يوظف فيهما فعل الكينونة إما للإسناد أو للتطابق وهما حالتان تثيران العديد من المشاكل يقترح لها صوصي بدائل انطلاقاً من روح الدلالة العامة :

1.1.4.1. الإسناد

في هذه الحالة « يتم تحويل فكرتنا عن الإدراك، وهذا يقودنا إلى أن نسند إلى الأشياء خصائص مرتبطة بما يجري داخل جلدتنا »⁽⁶³⁾ وكبديل لهذا الفعل الإسنادي يرى صوصي أنه عوض القول « هذه الفاكهة حمراء » أقول « تبدو لي هذه الفاكهة حمراء » حيث يختفي فعل الكينونة ولا تبقى الحمرة مسنداً محايثاً للفاكهة بل لونا أدركه وأتعرّف عليه بالارتباط بتجارب ماضية.

2.1.4.1. التطابق

وهو الحالة التي تنتج أكبر عدد من المشاكل، إنها تدرج فكرة الثبات داخل كون هو بالضرورة متحرك في صيرورة، وذلك بتجميد علاقة موضوع بمحمول⁽⁶⁴⁾ وكبديل لهذه الصورة سيكون من الأجدي القول « أضع الحديد ضمن أنواع الصلب » عوض القول « الحديد (est) صلب » وذلك تماشياً مع نشاط إدراكي واع يجعل دلالة المرجع مستلزمة داخل القول⁽⁶⁵⁾. تستلزم هذه القضايا الماثرة حسب المؤلف التذكير بالمنطق الأرسطي (منطق الثالث المرفوع) الذي يصاغ نظامه كالتالي :

1. مبدأ التناظر : (أ) هو (أ)
2. مبدأ التناقض : (أ) ليس لا (أ)
3. مبدأ الوسط أو الثالث المرفوع : ليس هناك وسط ثالث بين (أ) و لا (أ). ولتبيين تأثير

⁽⁶²⁾ سنخصص فقرة مفصلة نشرح فيها الملاحظات التي ينيرها فعل الكينونة داخل المجال التخاطبي إضافة إلى الخلفيات الأرسطية التي تتحكم في هذه الملاحظات.

⁽⁶³⁾ صوصي ص 63.

⁽⁶⁴⁾ نفسه ص 63.

⁽⁶⁵⁾ نفسه ص 63.

هذه المعطيات المنطقية على البنية اللغوية، نقدم الصياغة التالية :

« أ هو أ ».

(أ) هنا رمز عام يمكنه أن يمثل ما نريده منه، وهو في هذه الصياغة الرمزية يشير إلى أن الكلمة مطابقة لذاتها أو أن الشيء مطابق لذاته، لكن « يتطابق الشيئان حين يمكن مقارنتهما حداً بحد في مجال المنطق الخالص. لا يشير هذا القول إشكالا فيما يخص صحته، أما إذا أردنا تطبيقه في مجال الموضوعات المحسوسة فإن الأمر سيتغير، ذلك أن الطبيعة لا تمنحنا أبداً حدثين متطابقين فهي تتقدم جوهرياً بالضرورة، وهنا تسقط مصداقية مبدأ الهوية أمام الاعتراف بأن كل شيء متحول في الطبيعة ».⁽⁶⁶⁾ وكمثال على هذا القول فالمصباح الذي أضىء به مكتبي وأنا أكتب قد تغير منذ كتابة السطر الأول إلى الآن رغم أن هذا التغير غير مدرك.⁽⁶⁷⁾

(أ) ليس (لا أ) .

تدل هذه الصيغة ببساطة على أن موضوعاً ما يختلف عن كل الموضوعات الأخرى حيث تمثل (لا أ) رمزياً ما يخالف (أ)، فلا يمكن لللفظ أن يمثل في نفس الآن شيئاً أو أشياء أخرى،⁽⁶⁸⁾ وهذه فرضية ترفضها البنيات اللغوية الدلالية المضادة للارسطية.

ليس هناك وسط بين (أ) و (لا أ) .

هذا المبدأ يعني انعدام الحل الوسط (أي الثالث المرفوع)، فإما أن يكون (أ) مطابقاً لذاته أو أن يختلف عما ليس (أ)، إنه المبدأ الذي يدرج تحت التوجيه الثنائي (إما وإما)⁽⁶⁹⁾. لقد أورد المؤلف هذه الصياغة المنطقية الأرسطية ليبين كيف أثرت سلباً في التفكير اللغوي اللاحق وكيف جعلت النظر إلى العالم يتم كما لو أنه مجزأ خال من العلاقات أو من الوسائط التي تسمح بخلق جو إدراكي ينطلق من الشمولية في الرؤى عبر تفاعل العناصر، ثم ليبين من جهة ثانية كيف أن أرسطو كان أقل أرسطية من تابعيه لأنه على الأقل يرى أن الشيء لا يكون مطابقاً لذاته إلا في لحظة معطاة.

3.1.4.1. المقترح

بناء على حدود التصورات السابقة القائمة على أسس النسق المنطقي الأرسطي، يقترح صوصي تبعا لما تعلمه خلفيات الدلالة لعامة مفهومها قادرا على احتواء التناقضات السابقة وتجاوزها هو مفهوم « الحقل » الذي يسمح بالابتعاد عن دراسة العالم مجزأ أو متفرق

(66) نفسه ص 64.

(67) نفسه ص 64.

(68) نفسه ص 64.

(69) نفسه ص 64.

الموضوعات، فهو مفهوم :

أ. يتعارض مع تصور لفضاء ممتلئ بموضوعات منفصلة.

ب. يعين منطقة للفضاء يشتغل عليها العمل محددًا بطبيعته الفيزيائية.⁽⁷⁰⁾

إن فكرة الحقل يقول صوصي « تنتمي إلى خطاب معاصر حول المعرفة، إنه مفهوم صالح للاندراج داخل الخطاطات التصورية لمذاهب متنوعة ذلك أنه يتجاوز الثنائية الارسطية⁽⁷¹⁾، ويؤكد على أنه من المستحيل فصل موضوع عن محيطه، فالعالم الفيزيائي يتقدم إلينا أساسًا باعتباره مجموعة اتصالية، والوجود كما يقول كايزر وجود علاقي.⁽⁷²⁾

لماذا لا يتقدم الواقع باعتباره مجموعة من الموضوعات، بل باعتباره مجموعة اتصالية Continuum تفرض ارتباط موضوع ما بمحيطه كما ذكرنا؟ نجيب عن هذا السؤال الجوهري بمثال أورده صوصي نصوغ مقولاته كما يلي :

يمكنني أن أضع قنينة عصير فواكه على الطاولة ثم أتحدث عنها وأعينها بواسطة الفاظ وإذا عزّلها لفظيًا عن محيطها. هذا الفصل الاصطناعي يهمل الواقع التحتي لوجود هذه القنينة :

أ. وزن القنينة ناتج عن جذب الأرض، ففوق سطح القمر سيكون وزنها أقل ست مرات.

ب. الألوان التي أبصرها مرتبطة بطبيعة الضوء المنعكس و / أو المنتشر قبل أن تبلغ عيني.

ج. اختلاف الحرارة بين القنينة والهواء الذي يحيط بها ينتقل بواسطة تدفق الطاقة.

د. جزء الطاولة الذي توضع عليه القنينة يخضع لتشوه جزئي.

هـ. هذه العلاقات تنمو عبر الزمن⁽⁷³⁾.

يبدو لي أن الاستنتاج الذي يمكن أن نخلص إليه من هذا التمثيل هو أنه :

أ. من السهل البرهنة على أن الأشياء لا توجد إلا في ارتباط بمحيطها، فاللغة هي التي تبذل الانشاقات اللفظية الاصطناعية التي تبعد المتلقي عن إدراك الصيغ العلاقية للموضوع حين لا يكون تلقية شموليًا.

ب. هذه الصيغ العلاقية التي أفرزها تحليل المثال المذكور، عنوان مغاير لما يصطلح عليه بالسياق في مقاربة الأنظمة النصية كما سيأتي تفصيل ذلك.

(70) نفسه ص 65.

(71) نفسه ص 65.

(72) نفسه ص 65.

(73) نفسه ص 66.

2.4.1 مدخل إلى لغة غير أرسطية

لا يبدو أنه كان بالإمكان للمؤلف أن يقف عند تقديم مقترحات عمومية، ذلك أن السياق الدلالي المعرفي الذي تم فيه انتقاد النسق الأرسطي وتبيان حدوده وتأثيره في الممارسة اللغوية استلزم بالضرورة تقديم اقتراح مضاد للأرسطية هو ما قام به صوصي انطلاقاً من المقدمات التالية :

- أ. إن البنية الأرسطية للغة ترجع التوجيهات الثنائية bivalente الملخصة بواسطة شكل (إما وإما) الذي يختزل اختيارات الفرد إلى نظام تبادلي ييسره المعجم الذي تمنحه الالفاظ المعبرة عن معاني متعارضة : كبير / صغير - لطيف / شديد - ذكي / غبي... إلخ.
- ب. في مقابل هذا الوضع، إذا تمت دراسة الطبيعة موضوعياً بالنظر إلى آلياتنا الثقافية automatismes intellect، يمكن إقامة ملاحظات متعارضة مع هذه الوضعية.
- ج. تتشكل هذه الاقتراحات داخل جدول فارز للاختلاف بين النسق الأرسطي والنسق غير الأرسطي⁽⁷⁴⁾

المنطق غير الأرسطي	المنطق الأرسطي
1. أ هو أ	(أ) لا يبقى مطابقاً لذاته عبر مرور الزمن
2. طبيب هو طبيب	طبيب هو في نفس الآن رب أسرة وزوج ولاعب شطرنج
3. الكلمة هي الكلمة	الكلمة نفسها يمكن أن تمثل فكرة أو شيئاً واقعياً... إلخ
4. (أ) يختلف عن (لا أ)	(أ) هو (أ) في بعض الظروف و (لا أ) في ظروف أخرى
5. لا يمكن لزيد أن يكون فوضوياً ومتغلقاً	زيد فوضوي مع أصدقائه ومتغلق في عمله
6. ليس هناك حل ثالث	يمكن أن تكون هناك حلول لا نهائية
7. الفرد إما معتقد أو ملحد	الروحانية لا تختزل إلى هذه المبادلة بل إلى فروع فلسفية ودينية أو غيرها.

وتجدر الإشارة إلى أن التعارض القائم بين المنطقيين ليس مطلقاً، إنها بالأحرى علاقة تضمن يكون فيها المنطق الأرسطي حالة خاصة داخل المنطق غير الأرسطي⁽⁷⁵⁾، ذلك أن الهدم المطلق عمل غير ممكن من الناحية المعرفية، فهناك تميمات وليست هناك قطائع، والمنطق الأرسطي يتوفر على ثوابت ليس الفضل فيها لأرسطو أو لغيره.

ماهي الصلة التي تمكن إقامتها بين هذه المقترحات وبين النظام الاستعاري؟

١. إذا كان العالم حسب أرسطو ثابتاً فإن دلالاته أيضاً ستكون ثابتة؛ فبنية اللغة الأرسطية بهذا المعنى تعبر عن عالم مغلق جامد دينامي في حين أن هناك إمكانيات للتعبير اللغوي تعكس العالم باعتبار فضاء دلالياً يعيش الفرد داخله. يقرنا التصور الذي طرحه صوصي من فهم أكفى للاستعارة نجده مضمرًا في بنائه النظري ومضادًا لروح النسق القديم الذي تحمل عناصر الاستعارة داخله انطلاقاً من مقوماتها المعطاة فتنتفي عنها بالتالي خاصية الابتكار والدينامية.

ب. ربما تسمح بنية اللغة الأرسطية بوضع أشكال استعارية، ولكنها أشكال قلبية ميتة لا يراعى فيها وضع الاستعارة كوسيلة معرفية للإدراك وسيرورة ابتداعية تعكس تفاعل الإنسان مع محيطه وكيفية تمثله له.

من هنا يبدو لي أن ما أورده صوصي يلتقي في مستوى معين بانتقاد لا يكوف للنزعة الموضوعية objectivisme باعتبارها نظاماً فلسفياً يجمد علاقة الفرد بمحيطه كما ينعكس ذلك لغوياً أي أن طبيعة الإنتاج اللغوي تبعاً للتصور الموضوعاني تكون معطاة قبلياً وتعكس نمطاً من التفكير الثابت المطلق في اللغة والواقع في حين أنهما نسبياً تبعاً لثقافة المتلقي وللسيرورة والتطور اللذين يعرفهما الواقع.

ج. حين نتأمل البنية الثلاثية للغة عند أرسطو نثبني أن الاستعارة تندرج ضمن خانة التطابق حيث العلاقة لا يحكمها الابتكار والتفاعل ولا توجهها العلاقة الجسدية بين الفرد ومحيطه. وفي الوقت الذي نجد فيه أرسطو ينفي الثالث المرفوع، تناسس البدائل الدلالية للأرسطية على ضرورة مراعاة العنصر الثالث باعتباره شكلاً تنسبياً للغة في عكسها للعالم، إضافة إلى كون البدائل المعرفية ترى انطلاقاً من هذا المنظور أن الاستعارة تتدخل هنا في هذا المبدأ المغفل من طرف أرسطو أي أنها تحدث في سياق البين بين الذي لا يمارس الحكم الإطلاقي على اللغة بل يجعل العملية نسبية لأنها متعلقة بالوضع الثقافي للمتكلم وليست مسألة نهائية، فوجهة النظر التي يصدر عنها متكلم ما في وصف العالم مخالفة بالضرورة (جزئياً أو كلياً) عن وجهات نظر أخرى في فضاءات وأزمنة مغايرة، من هنا ضرورة الانتباه

إلى عامل اختلاف الثقافة وسيروية الزمن ومن هنا أيضا خصوصية الكلام الشعري وفرداته بالنسبة لخطاب اللغة الطبيعية المشترك أو خطاب اللغة غير الأدبية عموما.

3.4.1. فعل الكينونة والعائق الأنطولوجي

نحاول في هذه الفقرة تحليل الوضع المربك لبنية اللغة الأرسطية من وجهة أخرى هي وجهة الأنطولوجيا على اعتبار أن هذه الأخيرة مقاربة لسانية للكائن (...) تسعى إلى جعل الخطاب كائنا مقياسا في بنيته للكائن الذي ترشح نفسها لدراسة مسندهاته الجوهرية⁽⁷⁶⁾، ومن هنا انزلاقها الكامن في « خلطها بين نظام الكائن ونظام اللغة ».

في مقابل هذا الخلط كان على ممارسي الفكر الفلسفي، عوض أن يسقطوا في فخ الأنطولوجيا، « الإقرار بتعارض الخطاب والوجود »، فعلى المستوى اللساني « كل شئ ينقل الواقع تصوريا » وليس تطابقا كما سنرى، وعلى مستوى الوجود أو غير اللساني « كل محتوى صادر عن نغمة زمني مكاني »⁽⁷⁷⁾.

كان لهذا الإقرار أن يسمح لا بإسقاط الكائن من حقل الاهتمام الفلسفي بل بالوعي بحدود هذا الاهتمام والاتجاه نحو الطريق المناسب فيما يخص التأمل الفلسفي لمسألة اللغة والفكر.

السؤال الذي يبدو فارضا نفسه هنا هو :

أية علاقة نتوخى ربطها بين الإشكالية المطروحة وإشكالية الاستعارة؟

ما علاقة الاستعارة بالمسألة الفلسفية عموما؟⁽⁷⁸⁾

ما علاقة الاستعارة بالأنطولوجيا؟

لا أزعم الكفاءة الشاملة لتحليل هذه الأسئلة، حسبي أن أقدم هنا مداخل للإجابة، وأول مقدمة أدفع بها في هذا السياق، تتلخص في كون المسألة الاستعارية ليست مسألة لسانية فقط، وليست مسألة استبدال مواقع، من خلالها يتحدد ماهو حقيقي وماهو مجازي، إنها بالأحرى مسألة نسق تصوري يحضر في عملية الإنتاج وفي عملية التأويل معا. داخل هذا النسق التصوري تتحدد الاستعارة كنتاج لسيروية تفاعلية بين الفرد ومحيطه من جهة⁽⁷⁹⁾ وبين المتلقي (المؤول) ومحيط التلقي من جهة أخرى.

A. Taha. Langage et philosophie, Essai sur les structures linguistiques d'anthologie, publication de la faculté 76 des lettres-Rabat.

(77) نفسه ص 20.

P. Ricoeur, La métaphore vive, Paris seuil 1975, p323 (78)

وقد خصص ريكور لهذه العلاقة فصلا يكمله حلل من خلاله التباسية الكائن عند أرسطو والعلاقة بين الاستعاري والميتافيزيقي ليصل إلى أن الشعر يندرج ضمن السياق العام للفلسفة والحقيقة ويمتثل في ارتباط مع أنماط أخرى من الخطاب، تجربة الانتماء التي تدمج الإنسان داخل الخطاب وتدمج الخطاب داخل الكائن. (ص 398).

(79) وهو الأمر الذي تقول به نظرية التفاعل الاستعاري من كون المعنى هو نتاج مساحة التوتر بين إنتاج النص من طرف مبدعه وتلقي النص من قبل مؤوله الذي يجعل المعنى قابلا للتعدد بتعدد القراءات وقد اصطلح ريتشاردز على هذه العلاقة بالمعنى المعطى والمعنى المبني في كتابه فلسفة البلاغة وخصصت له إينا كراب حيزا وافيا من خلال تحليلها

إذا سلمنا بخاصية التفاعل هاته ودور النسق التصوري في تمثل الفرد لواقعه المباشر، وإذا استلزم هذا التسليم أن الفرد لا يمكنه أن ينقل الواقع كما هو أو على الأقل لا يمكن لمجموعة أفراد أن ينقلوا نفس الواقع كما هو بل يتم ذلك تصوريا حسب ثقافة الفرد أولا وحسب نظامه الإدراكي ثانيا، تبين لنا كيف أن الاستعارة تشكل حجر الزاوية في وضعية الأنطولوجيا باعتبارها تشكيلا لعلاقة معينة بين اللغة والوجود⁽⁸⁰⁾، تلك العلاقة التي لم يحسن التفكير الفلسفي تشكيلها فكان الخلط التاريخي بين النظامين منذ أرسطو إلى آخر التيارات الوضعية في الفلسفة والفكر اللغوي.

هذا الخلط طبعاً هو الذي ألزم حقل التفكير البلاغي والفلسفي بصفة عامة، فكان الاعتقاد بوجود كيانات محايدة للمفاهيم والمقولات من خلال مجموعة من التصورات المغلوطة أهمها وضعية فعل الكينونة، هل هو رابط أم فعل وجودي؟ إضافة إلى الإرث الأرسطي حول المقولات والجواهر، والذي خصصنا لإضاءته مجالا خاصا في هذا العمل.

يتطلب منا تبين موقع الخلط، أن نركز على وضعية فعل الكينونة في ارتباطه بالأنطولوجيا وتمثيل الكائن، لنبين من خلال ذلك كيف عملت الأنطولوجيا على طمس أهم الخصائص المحركة للتفكير ولتمثل العالم ألا وهو الإدراك البشري والتفاعل خارج القوانين المسطرة التي تجسد العالم في قوالب نهائية في حين يكون هو ديناميا، ثم نعقب باختصار على كيفية انتقال فعل الكينونة بفعل التأثيرات، إلى انساق لغات لا تتضمنه بنيتها.

1.3.4.1. فعل الكينونة : الخلط بين الرابط والوجود

تبدو الوضعية التي خلقها فعل الكينونة من خلال تواجده داخل النسق اللغوي الغربي مزدوجة الوضع والتأثير :

«للمفاهيم المحلية والشمولية للاستعارة الشعرية في بحث بعنوان Poetics V.13 N°6 1984 «local and global aspects of interaction processus in poetic metaphor» «الدرجة العليا من المحصورة النصية المميزة للاستعارة الشعرية تشمل وصف وتاويل التعبيرات الاستعارية في النصوص الشعرية... ونظرية الاستعارة الشعرية يجب ألا تفسر فقط المظاهر المحلية القائمة في الوحدات الاستعارية بل يجب أيضا أن تدمج المظاهر الشمولية الملائمة العاملة في سيرورات التفاعل الشمولي المعقد الخاصة بالتعبيرات الاستعارية، داخل نص شعري وبالتالي فإن السيرورات الدلالية الدينامية للاستعارة الشعرية التي تكون فيها إعادة التاويل الاستنباطي للمعلومة الاستعارية الأساسية مستتمة استنتاجا، تبين أن إجراءات التاويل المحلي تكون محددة أخيرا بواسطة استراتيجيات التفاعل الشمولي، من هنا فإن التحليل النصي للاستعارة الشعرية شبه ضروري من أجل فهم كاف لسيروراتها التفاعلية المعقدة التي من خلالها يتم توليد المعنى في النص الشعري».

(80) يمكن اعتبار تاريخ الفلسفة الغربية منذ هايدغر وصولاً إلى جاك دريدا تاريخاً لمحوارة مفاهيم الوجود والحقيقة والهوية والاختلاف من خلاله المحفر في أصول الفلسفة اليونانية الأفلاطونية والأرسطية وأن الصراع بين مختلف هذه التيارات الفلسفية صراع حول بناء الحقيقة هل على النمو والتراكم أو على التقويض والتراجع. ويبدو أن التفكير في اللغة والاستعارة لا يخرج عن هذا السياق العام للفكر، وقد أفرد عبد السلام بنعيد العالي في كتاب أسس الفكر الفلسفي المعاصر، توبقال 1991 مجالا واسعا لمناقشة مفهوم التشابه من خلال النسخة والسيمولاكر وكيف أن مسألة الاختلاف لا تخرج عن مسألة التشابه بل أنه «لا يتخالف إلا ما يتشابه» (ص 102) انظر كذلك بول ريكور الاستعارة الحية مرجع المذكور ص 396.

- إن الذي جعل مقولة الكائن من خلال (est)، اللفظ المعبر عن الوجود، المسألة الفلسفية بامتياز داخل الفلسفة الغربية هو النسق اللساني الإغريقي وذلك عندما خلط أرسطو في كتابه العبارة بين فعل الكينونة كرابط وبين معناه الوجودي حيث عوض أن يستخرج أمثله (الكائن - الرابط) من الأحكام الإنسانية يلجأ إلى أحكام الوجود وإلى القضايا التي لا يكون الرابط فيها مميزا بشكل صريح عن المحمول. ويتبين هذا الخلط حين يسند أرسطو إليه إضافة إلى معناه الخاص إمكانية التعبير عن الزمن، وهذه مسألة يبدو تناقضها في أن فعل الكينونة إذا كان رابطا فهو حرف والحرف لا يدل على الزمن.

أرسطو إذن لم يع الفرق بين الوظيفة التركيبية لفعل الكينونة (الرابط) وبين وظيفته الدلالية (الوجود) مخلفا بذلك خلا في تاريخ الفكر اللغوي، ليس الغربي فقط بل وأيضا في بنيات لغوية أخرى من خلال تأملات بعض مفكرينها وذلك من خلال تأثير العرب بمخلفات النسق الأرسطي الذي يمد فعل الكينونة، إن لم يكن ظاهرا على سطح الجملة فهو مضمّر فيها، « فترجموا الفكرة الأرسطية عن الكائن إلى النص العربي (هو) حيث صار منذئذ ضرورة منطقية وأنتولوجية ».

تأتي هذه الترجمة في الوقت الذي لا تحتاج فيه بنية اللغة العربية إلى رابط (هو) كما الشأن في اليونانية، ودليل ذلك أن صلاحية الرابط في العربية يأتي فقط حين « يسمح بتأسيس علاقة تطابق بين الفاعل والاسم (ابن خلدون هو صاحب المقدمة) »، إضافة إلى أن فعل « كان » لا يمكن اعتباره رابطا لأن الرابط ينبغي أن يكون حرفا بينما « كان » فعل ناقص وهو عند المناطقة فعل الكينونة ».

خلاصة القول فيما سلف نسوقها كما يلي : إن محاولة جعل فعل الكينونة رابطا ووجودا في بنية اللغة عموما ومضمرا في العربية، عمل يستلهم أرسطو ليلحق باللغة صنيعة تحاول الأبحاث المعاصرة تجاوزه، ألا وهو إقرار التطابق والثبات حيث لا مكان لوجودهما.

يتمثل السعي القائم الآن في ضرورة كشف دينامية اللغة تبعا لدينامية المرجع الشيء الذي يجعل النسق الأرسطي الوضعي يتداعى أمام علاقات الصدق المفتعلة، وبروز مفهوم التعامل المؤسس للبنية الاستعارية للغة.⁽⁸¹⁾

(81) يحضر مفهوم التفاعل بقوة في تحليل هايدغر لأشعار هولدرلين حيث يظهر النص ملكا للمتلفين وليس لمؤلفه ويكون المعنى أو المعاني المتعددة نتاجا لعدد القراءات لا لقصدية المؤلف فقط.

Heidgger, les hymnes de Hölderlin : la Germanie et le Rhin Gallimard 1989. وقد قدمت ليندا فلاور تصورا متقدما يركز على ضرورة توسيع الخطاطات النظرية للفعل القرآني (التفاعل بين النص والقارئ) واستكشاف الصيغيات المعرفية للقراء والكتاب داخل فعل بناء وتمثيل المعنى، وتتلخص نظريتها في أن القراء والكتاب يموتون، وهم أيضا ينسون أو يمدون بناء تأويلات ومقاصدهم، النصوص وحدها تحيا، لكن فقط حين تزول من جديد :

Linda Flower, « Interpretative acts : cognition and construction of discourse » in poetics. 16/1987.

2.3.4.1. المقولات

نشأت مسألة المقولات في الفلسفة وأخذت أهميتها في الفكر الغربي انطلاقاً من تحليل معاني الرابط. فماهي المقولات؟ وكيف مارست تأثيرها على البنية اللغوية؟

«المقولات مسندات أو خصائص منسوبة إلى ذات أو شيء أو كائن، (...) وهي حاضرة في كل موضع من الأطروحات الكبرى الفلسفية في أوروبا منذ جدول المقولات عند أرسطو مع الجوهر باعتباره مقولة أولى إلى جدول المقولات الكانطية التي يكون الجوهر والعلّة والتبادل بحسبها صيغاً للزمن».

يمكن أن نعد هذا التعريف مدخلاً لفهم العلاقة بين المقولات والرابط أولاً، وفهم الوضعية الحقيقية للمقولات كمفهوم متجذر داخل النسق الأرسطي الوضعي ثانياً، ثم فهم تأثير هذا المفهوم (باعتباره مفهوماً كونياً) على بنيات لغوية أخرى من بينها العربية ثالثاً.

3.3.4.1. المقولات والرابط

تتجلى هذه العلاقة حين يميز أرسطو بين الكائن الرابط باعتباره استعمالاً نسبياً لفعل الكينونة وبين الاستعمال المطلق الذي يمكن أن يدل على الوجود. يتعلق الأمر هنا بالطريقة التي نبحث بها عن السبب أو العلة في وجود شيء ما، فحين نتساءل هل الله موجود أو غير موجود نكون قد استعملنا (est) أو (n'est pas) بالمعنى المطلق وليس بمعنى الرابط (الرجل هو) أبيض أو ليس بأبيض).

هذا التمييز بين الكائن. الرابط والكائن الوجود أدى بأرسطو إلى التمييز بين الماهية والوجود فحدد أسبقية زمنية للوجود على الماهية وأنه ينبغي إثبات وجود الشيء لتحديد ماهيته. من هنا حين يكون السؤال مرتكزاً على الوجود فإن فعل الكينونة يستعمل في معناه المطلق بينما في الصياغة التي تعبر عن الماهية فإنه يستعمل كرابط. في هذا السياق نشأت مسألة المقولات كما أوردنا فويقه أي باعتبارها تؤسس مجموع المفاهيم الأكثر عمومية والتي بواسطتها يتمثل الفكر الكائن.

يعود هذا الدور المركزي المسند للمقولات إلى تصور فلاسفة الأنطولوجيا لفعل الكينونة على أنه الكلمة الضامنة للربط بين اللغة والوجود، في حين ليست هناك «أية علاقة ضرورية بين مفهوم لفظي يفيد الوجود أو الكينونة الواقعية ووظيفة الرابط».

4.3.4.1. أساس المقولات داخل النسق الأرسطي

إذا كان أرسطو «حدد المقولات: الجوهر والكم والكيف والعلاقة والمكان والزمان والوضع والملكية، فذلك لأنه اعتقد أن تحديد شيء ما لا يكون ممكناً إلا في المستوى الذي تكون فيه المحمولات المثبتة منتهية»، وهو الشيء الذي ينتهي بنا إلى فهم الخلل المركزي في

تفكير أرسطو الكامن في «عد المقولات التي تتأسس على خواص اللغة اليونانية مقولات محايثة للطبيعة الموضوعية للكائن»، في حين أن لكل لغة مقولاتها من جهة وأن وضع هذه المقولات من جهة ثانية ليس وضعاً محايداً بل خاضعاً لمنطق تفاعلي يحدد علاقة اللغة بالوجود حسب التصور الإدراكي الذي يستلزمه التلقي، لا انطلاقاً من ثوابت موضوعية جامدة.

داخل هذا التصور المخالف، لا تكون المقولات ذات أصل عقلائي ولا ذات أصل أنطولوجي أي «خصائص موضوعية تكمن في الكائن ذاته وتؤسس بنيته الداخلية»، بل داخل سياق لساني بدون إدراكه قد يقع السقوط في الفهم الفاسد. هكذا ينبغي على كل لغة أن تمتلك مقولاتها الخاصة والتي بواسطتها تحلل الكائن وتنقل الفكر، وهي الخلاصة التي لو تم وعيها من طرف أرسطو أو من طرف لاحقيه لكان لبنية اللغات الأخرى التي تأثرت بمنطق المقولات الأرسطية شأن آخر.

1.4.3.5. التأثير

تأثرت اللغة العربية بالنسق الأرسطي ككل، فعد فلاسفتها المقولات «نموذجاً كونياً وطبقوها على بنية الجملة كما هي، ولو أنهم أدركوا العلاقات الضيقة بين جدول المقولات ولائحة الأمثلة اليونانية الموافقة لها، والتي يجذب البعض منها معادلات في العربية، ولو أنهم قاموا بترجمات عربية دقيقة للنص اليوناني الخاص بالمقولات لانتبهوا إن لم يكن لبطلان هذه المقولات فعلى الأقل لقيمتها النسبية». بهذا المعنى فإن المقولات لا تبدو مؤسسة لا لمظاهر موضوعية محايثة للكائن⁽⁸²⁾ ولا لاشكال بنية الإدراك، بل إنها كما سبق الذكر ذات طابع لساني خالص وخاضعة لأوضاع تفاعلية.

1.4.4. استنتاجات

نستطيع أن ننهي هذا العرض المختصر بمجموعة من الاستنتاجات التركيبية حول وضعية الأنطولوجيا مجسدة في فلسفة أرسطو في خلطها بين مستويي الوجود واللغة. أ. يعود أصل الأنطولوجيا على الأقل في جزء منه، إلى وجود فعل الكينونة في اللغة اليونانية.

G.Kleiber, La Sémantique du prototype, Catégorie et sens Lexical, PUF. 1990, P95 (82)

إن لم تكن المقولات ذات مظاهر محايثة للكائن فإنه يمكن تصورها من خلال الخصائص التفاعلية للعناصر وأيضاً من خلال مفهوم الشاهد الأمثل والمثابة العائلية، فحسب التصور الكلاسيكي يفترض أن نسخ نفس المقولة متعادلة صورياً، مثلاً كل نسخ التفاحية تعد تفاحاً، وأنه من أجل أن تكون تفاحية ينبغي أن تمتلك الخصائص الضرورية والكافية التي تحدد مفهوم التفاحية : الخصائص العامة (أن تكون فاكهة)، ثم الخصائص النوعية التي تسمح بتمييز التفاح عن الموز مثلاً (أن تكون مستديرة...) إلا أن التصور المعرفي ينطلق من نسخ المقولات الأكثر تمثيلية من غيرها (التفاحية الحمراء أكثر التفاح صفية، وهذا يعني أنه في الذاكرة البشرية لا تكون تمثيلات مختلف نسخ المقولة الواحدة متطابقة، بل تتوزع حسب درجة تمثيلها بالنسبة لنسخة نموذجية التي هي الشاهد الأمثل أو العنصر prototype الذي يعين هو الآخر بواسطة مفاهيم المائلة أو المثابة العائلية).

ب. هذا الفعل، يكمن دوره الحاسم الذي يلعبه في تاريخ الفكر البشري لا إلى وظيفته الرابطة، بل بالخصوص إلى معناه الوجودي، وخطا الأنطولوجيا هو محاولتها الجمع بين الوظيفة التركيبية لهذا الفعل ومحتواه الدلالي.

ج. إن قول أرسطو بأن «الكائن محمول شامل أو ملفوظ مشترك ينطبق على الجوهر مثلما ينطبق على باقي المقولات»، قول متهاافت لأن الكائن أولا ليس محمولا لسانيا، ثم إن الجوهر الفردي لا يوجد موضوعيا، إن ماندركه من الواقع ليس إلا انطباعات وصور مثل الانطباعات من اللون والشكل والصلابة في الطاولة، والتي لا تكف عن التنوع في العدد والكثافة لأنها خاضعة باستمرار للأحداث الخارجية.⁽⁸³⁾

من هنا فإن إحساسنا بوجود محايث للشيء المنظور إحساس واهم يعود أولا إلى الاسم الذي سنسند له (وهو اسم لا تكمن صلاحيته إلا في نظام إدراك المتلقي ولغاته المعبر بها وليس في الشيء ذاته)، ويعود ثانيا إلى تشيئنا للمعطيات المحسوسة والمتسرة للشيء، فنعقد أنها مستندات نهائية مثبتة ومتصلة فيه بينما هذا الشيء ليس إلا انعكاسا لبنيتنا العصبية والتصورية بما فيها من أنظمة بيولوجية وإدراكية وحركية وثقافية.

د. إن اللغة انطلاقا من هذه الاعتبارات «نظام مختلف جذريا عن نظام الكائن» حيث إن القواعد التي تحكم الدلائل اللسانية مغايرة تماما لتلك التي تحدد الموضوعات داخل الوجود. فلكل واحدة نسقها الخاص، وهما لا يترابطان إلا في السياق الذي تكون فيه اللغة جهازا يقوم بتنقيل نظام الكائن إلى نظام فكر أي إلى دلالة، وهو ما لم تعه الأنطولوجيا في استدلالاتها.

بهذا المعنى لا تنقل اللغة الواقع إلا تصوريا، أي أن العلاقة ليست انعكاسية تطابقية (هذا الاعتبار يسقط في فخ تجميد الواقع وجعل اللغة تعبيرا سلبيا عن أشياءه وكأنه ليس هناك إلا اسم واحد للمسمى وكان هذا المسمى لا يتغير عبر الزمن). إنها بالاحرى علاقة استعارية تحكمها البنيات التصورية للمتكلم وتأويله للعالم الخارجي حسب نسق المعتقدات الثقافية والفردية والبيئية التي تختزنها ذاكرته، وحسب نوعية التخيل الذي يحرك الفرد والمجتمع والذي من خلاله تظهر الفنون والآداب والشعر.

(83) مفهوم الصيرورة والدينامية يعبر بوضوح عن مسألة التنازع هاته.

5.1. التحديدات الأرسطية وهيمنة مفهوم القاموس

يدرس أرسطو أيضا دور الاستعارات في التحديدات. وبلح في كتاب التحليلات الأولى (الجدل) Topica على أن التمييز قائم بين التحديدات الحقيقية (الأصلية) والاستعارية، مبرهنا على أنه من الضروري الاحتراس من الالتباس والغموض الملازمين لهذه الأخيرة.

أورطوني

الاستعارة والفكر

1.5.1. التحديد ونظام القاموس

تمثل القاعدة التي أقام عليها أمبرطو إيكو كتابه السيميوطيقا وفلسفة اللغة (1984) في وضعه لثنائيات غير متجانسة تعود كل واحدة منها لأصل معرفي واعتقادي مضر أو صريح، وهي إذ تقوم على هذا الأساس فإنها تستلزم، كما مارس ذلك المؤلف، نظاما دقيقا من الاستدلالات الهادفة إلى تبيان قصور الأولى وفعالية الثانية في تمثل الخطاب إنتاجا وتلقيا وتاويلا..

هذه الثنائيات هي : القاموس / الموسوعة، التحديد / التأويل، التعادل / الاستدلال...، وقد أدرجها المؤلف ضمن فصله الثاني الذي يهدف إلى البرهنة على عدم تماسك النموذج التحديدي القائم على الجنس والنوع والفصل في الشجرة الفورفورية⁽⁸⁴⁾. يؤكد أمبرطو إيكو في البدء على عدم تماسك هذه الشجرة متليلة التحديد الارسطي والقائمة على نظام دلالي قاموسي⁽⁸⁵⁾ ينظر إلى المعاني كمحاولات سكونية محايثة للموضوع لا كخصائص تفاعلية تنتج عن تعدد السياقات ودينامية المعاني واختلاف الأنظمة الإدراكية للأفراد والجماعات⁽⁸⁶⁾.

تحدد أهم أبعاد هذا القصور في الكيفية التي تم بها تأطير نظريات الدليل من طرف الفلاسفات المعاصرة ذات الأصل الوضعي الأرسطي حين عدته شيئا يمثل أو يرمز إلى شيء آخر، دون أن تنتبه إلى خاصية أكثر أهمية فيه وهي أنه شيء يمكن وينبغي تأويله⁽⁸⁷⁾. يسمح لنا معيار التأويلية هذا «بالإنطلاق من الدليل المعطى للمهيمنة تدريجيا على

(84) أمبرطو إيكو (1984) ص 46. انظر أيضا أرسطو، كتاب المقولات، تلخيص ابن رشد دراسة وتحقيق جيرار جهامي دار الفكر اللبناني 1992.

(85) رغم هذه الكفاية الناقصة بالإمكان حسب أمبرطو إيكو استثمار شكل الشجرة داخل التمثيل الموسوعي وذلك ساعة القيام بتمثيلات جزئية.

(86) الإشارة إلى الخصائص التفاعلية ونظام الإدراك نجده مفصلا بشكل دقيق عند لايفوف وجونسون في سياق حديثهما عن الوضع المعرفي في الاستعارة وإقامة نظرية للحقيقة من خلاله، انظر :

Lakoff and Johnson, *Metaphors we live by*, Cambridge University press. 1980.

(87) أمبرطو إيكو (1984)، مرجع مذكور ص 46.

الكون الكلي للسيرورة الدلائلية اللامنتهية⁽⁸⁸⁾. إن مفهوم التأويل يتميز عن التحديد، ذلك أن الأول قائم على نموذج استدلاي ($p \supset q$) يجد أصوله في السيميوطيقا البيرية بينما يقوم الثاني على - نموذج تعادلي ($p = q$) - أرسطي الأصل يجسده أمبرطو إيكور من خلال مفهوم القاموس الذي رسم فكرته الأولى السيميائي يلمسلف حين أقام نموذجاً على تحليل العبارات في عناصرها الدنيا⁽⁸⁹⁾ كما يتضح ذلك من خلال المثال التالي :

يخص هذا المثال سلسلة من الألفاظ المحتويات الموافقة للأسماء المشتركة Common nouns : خروف، شاة، رجل، امرأة، فتاة، حصان، فرس، نعجة، الكائن البشري، طفل، فرس وللضمائر : هو وهي⁽⁹⁰⁾.

يختزل يلمسلف القائمة بالشكل الذي يجعلها قابلة لأن تمثل بواسطة رسم بياني. لقد حسب أن الألفاظ المحتويات لتعابير فرس، نعجة، الكائن البشري، طفل، تنتمي إلى قوائم غير مقيدة بينما تنتمي « هو وهي » إلى مقولة ذات عدد مقيد من الأعضاء⁽⁹¹⁾.

	نعجة	بشر	طفل	خيل
هي	شاة	امرأة	فتاة	فرس
هو	خروف	رجل	فتى	حصان

يبدو أن مقترح يلمسلف يعين ظاهرة لسانية ينبغي أن تفسر بواسطة القاموس، فإذا كان هذا الأخير يخص بشكل خالص معرفتنا اللسانية بدون إعطاء تعليمات مثل كيف نستعمل العناصر اللسانية من أجل الإشارة إلى أشياء أو أوضاع العالم، فإن قاموس يلمسلف يفسر بدون شك لماذا تكون جمل « كالشاة أنثى النعجة » و « إذا كانت س شاة إذن س ليست حصاناً »، مصوغة دلاليا بشكل جيد، ومع ذلك لا يحصل مستعمل هذه اللغة أبدا معرفة مباشرة بالشاة أو بالحصان⁽⁹²⁾. مع ذلك يفسر قاموس يلمسلف على الأقل الظواهر التالية :

أ . الترادف والشرح : (الشاة أنثى النعجة)

ب . المماثلة والمخالفة : (خروف / حصان، شاة / فرس، ثم إن حصان وفرس يمتلكان مقوما دلاليا مشتركا، لكن من جهة أخرى يختلف الحصان عن الفرس ويختلف الفرس عن الشاة)

(88) نفسه ص 46.

(89) نفسه ص 47.

(90) نفسه ص 48.

(91) نفسه ص 48.

ج. التضاد (فتى / فتاة، أو ثور / بقرة).

د. الاستفراق (خيل / حصان)

هـ. الشذوذ الدلالي (الحصان الذكر يحمل معنى في حين أن الأنثى الحصان عبارة شاذة).

و. الالتباس الدلالي (ينبغي على قاموس تام أن يفسر الالتباس الممكن بين الحروف ram باعتباره نعمة ذكر والرام ram باعتباره سفينة حربية).

ز. الحشو (في بعض القواميس المحدودة يتوافق الحشو مع تحقق المعنى أو امتلائه meaning fullness، فالخروف الذكر عبارة صحيحة لكنها حشوية).

ح. الحقيقة التحليلية (بسبب محدودية القاموس فإن «الخروف ذكر» هو في نفس الآن ذو معنى حشوي وحقيقي تحليليا بما أن معنى الموضوع يحتوي على معنى المحمول).

ج. التناقض (الخروف أنثى)

ط. التركيبية (القاموس يتعرف على تعابير مثل «النعمة توفر الصوف» أو «الأبقار تعطي الحليب» باعتبارها مرتبطة بمعرفة الإنسان للعالم).

ي. التناقض inconsistency («هذا خروف» و«هذه شاة» عبارتان لا يمكن أن تكونا حقيقتين في نفس الآن إذا كانتا تحيلان على نفس الفرد).

م. الامتنع containment والاستلزام الدلالي (هاتان الظاهرتان مرتبطتان ببعضهما بصرامة بما أنه انطلاقا من القاموس، يفترض في كل عنصر احتواء بعض الخصائص، فعلى أساس هذه القيود الدلالية (وباستقلال عن أي قانون منطقي) فإن جملة «هذا خروف» تستلزم جملة «هذه نعمة»، وجملة «هذه ليست نعمة» تستلزم جملة «هذا ليس خروفا»، وجملة «هذا ليس خروفا» تبقى غير منحازة لما إذا كانت هذه نعمة أم لا؟⁽⁹²⁾

رغم كل هذه الخصائص التي تميز قاموس يلمسلف فإنه لا يجيب عن مسألتين أساسيتين: كيف نحدد معنى المقومات (إذا كان خروف يعني نعمة ذكر فماذا تعني النعمة؟) وكيف نحصل على قائمة نهائية أو غير مقيدة؟⁽⁹³⁾.

ونظرا لما يعكسه نظام القاموس من محدودية وسيطرة لأجواء معرفية واعتقادية ترجع إلى التقليد اليوناني الأرسطي، يقترح أمبرطو إيكو ما دعاه بالتمثيل الموسوعي القائم على بنية استدلالية تجدد خلفياتها في سيميوطيقا بيرس أساسا، انطلاقا من مفاهيم التأويل والسيرورة الدلالية اللامنتهية.

(92) نفسه ص 48-49.

(93) نفسه ص 49.

يعود هذا إلى أننا داخل أنساق لغوية اتفاقية عادية نلاحظ قصور بنية التحديد فكيف إذا تم الانتقال إلى أنساق أكثر تعقيدا (حكاية أو شعرية) يفترض في مقاربتها اللجوء إلى نماذج تأويلية موسوعية متماسكة تراعي اقتضاءات النص وتحيينات القراءة من أجل كشف المعاني القائمة على مقصديات مضرة وعلى تفاعل سياق مبني.

خلافا للشجرة إذن سيكون نموذج الموسوعة السيميائية هو الجذر Rhisome الذي يقوم أساسا على الترابط بين كل جزء من أجزائه وحيث داخل كل جذر يمكن تقطيع سلسلة غير محددة من الأشجار الجزئية.⁽⁹⁴⁾

يعود مفهوم الجذر في اعتقادنا إلى نموذج يلح عليه أمبرطو إيكو فيما يخص بنيات الاستدلال والتناسل النصي، هو نموذج كيليان (Model Q) القائم على تفرع العقد انطلاقا من عقدة أولى⁽⁹⁵⁾، وهو الآخر يستلهم ثنائية بيرسية مركزية هي Type/token (النموذج المجرد/تحقق النموذج). وستترك أمر تفصيل هذه البدائل إلى سياق خاص بها في الفصل الثاني لنضع اليد في مايلي على محدودية المقاربة الكلاسيكية للتحديد.

2.5.1. المقاربة الكلاسيكية للتحديد

سنعمل فيما يلي على كشف مكونات المقاربة الكلاسيكية للتحديد باعتباره الوسيلة الإجرائية لفهم التجربة والتي لم يتم تناولها بنفس المنظور والخلفية عند مختلف النظريات خصوصا تلك التي وعت مكانا القصور داخل الاتجاه الوضعي سليل النسق الأرسطي وحاولت بناء على هذا الوعي تقديم بدائل هامة انطلاقا من خلفيات معرفية. سنتطرق لهذه البدائل في سياق لاحق، ونقتصر الآن على تقديم أهم مبادئ التحديد والدلالة القاموسية كما ترسبت في جسم النظرية الكلاسيكية منذ أرسطو.

يقوم التحديد في هذا التصور الكلاسيكي الموضوعاني على إحصاء الخصائص المحيطة التي تحدد بواسطة الشروط الضرورية والكافية لتطبيق المفهوم « هكذا تكون التجارب والموضوعات في التصور التقليدي » حاملة لخصائص محيطة حيث تفهمها الكائنات البشرية انطلاقا من هذه الخصائص⁽⁹⁶⁾.

نريد أن نجعل هذا التعريف العام مدخلا لاستعراض أهم خصائص التحديد الأرسطي والشجرة الفورورية كما مثل لذلك كل من أمبرطو إيكو (1984) ومحمد مفتاح (1990) وصولا إلى كشف تأثير هذه البنية التحديدية في أنسجة النظريات الحديثة والتي ظلت في أغلبها وفيه لهذا التقليد الوضعي القديم.

U.Eco.-Sémiotique et philosophie du langage, P.U.F. 1988, P.112(94)

U.Eco, la Structure absente, Mercure de France 1972, P.105 (95)

(96) لايكوف وجونسون، مرجع مذکور، ص 119، انظر كذلك، كليبر (1990)، مرجع مذکور، ص 23.

التحديد الأرسطي بدءاً نظام متعلق بتصوره للمقولات والجواهر فهو « جوهر الطبيعة أو الطبيعة الجوهرية ⁽⁹⁷⁾ أي أنه » الوسيلة الأساسية لإدراك الأشياء مهما كانت ⁽⁹⁸⁾ يقدم أرسطو بهذا الصدد مثالا في معرض حديثه عن أهمية البحث في المسندات الملائمة لضبط جوهر موضوع معين، وهو مثال يتعلق بتحديد الإنسان « حيث إذا حددناه باعتباره حيوانا عاقلا فانيا فإن كل واحد من هذه المسندات تنطبق أيضا مستقلة على كيانات أخرى، لكن باخذها مجتمعة، كمجموعة تحديدية، فإن هذه المسندات تنطبق فقط على الإنسان ⁽⁹⁹⁾ .

التحديد عند أرسطو « يفسر معنى الاسم »، وهو في محاولته إيجاد منهج صحيح يستدل به على التحديدات المرضية، طور نظرية في الكليات أي الصيغ التي « يمكن أن تطبق فيها المقولات على الموضوع »، فعرض لأربع كليات هي « الجنس، الخاصة، التحديد، العرض » وذلك خلافا لشارحه فورفوريوس الذي أضاف كلية واحدة هي « الفصل »، فصارت بذلك الكليات بالنسبة لمتبعي المنطق الأرسطي والشرح الفورفوري خمسة تتحدد معانيها كالتالي: ⁽¹⁰⁰⁾

1. الجنس هو الكلي المقول على كثيرين مختلفين في جواب : ماهو؟
 2. النوع وهو الكلي المقول على كثيرين متحدين في الحقيقة في جواب : ماهو؟
 3. الفصل : جزء الماهية الصادق عليها في جواب : أي شيء؟
 4. الخاصة : ما يخص الماهية ولا يوجد لغيرها
 5. العرض العام، الكلي الخارج عن الماهية الصادق عليها وعلى غيرها.
- وإذ تترتب أصول التحديد الأرسطي على هذه الشاكلة فإنها تقدم تمييزا بين ما ينتمي إلى المقومات الذاتية أو ما يسمى بالحد وهي الجنس والنوع والفصل وما ينتمي إلى المقومات العرضية أو ما يسمى بالرسم وهي الخاصة والعرض العام.
- غرضنا من هذا العرض المختصر لمكونات التحديد الأرسطي المفصلة في الأبحاث المذكورة آنفا، غرض مزدوج المبتغى، فهو من جهة يسعى إلى كشف دقيق لحدود النسق الأرسطي التحديدي ومن ثمة البحث في أوجه البدائل التي قدمتها الأبحاث المعاصرة ذات التصورات والمنطلقات الجديدة لما هو قديم (من ذلك مثلا توسيع وتسميم إيجابيات نظام التحديد الأرسطي بنظام التأويل البيرسي، ونظام القاموس سليل الشجرة الأرسطية بنظام

(97) مفتاح (1990) ص 12 .

(98) نفسه ص 12 .

(99) أسبرطو إيكو (1984) ص 57 .

(100) مفتاح (1990) ص 17، حيث يجد القارئ تفصيلا لنظرية أرسطو وفورفوريوس فضلا عن تأثيرهما في مصنفات فلاسفة المسلمين.

الموسوعة)، وهو يسعى من جهة أخرى إلى تبني الرؤية القائلة بنسبية النظرية حيث لا يمكن أن نفرض مطلقاً كما يقول د. محمد مفتاح عناصر الاستمولوجية الأرسطية، فهناك ثوابت بشرية عامة تبقى صالحة وقابلة للاستثمار باعتبارها كليات متعالية، كما أن هناك مبادئ تحكممت فيها ميتافيزيقا الزمن الذي نشأت فيه فوجب هدمها وإقامة مبادئ جديدة أكثر قابلية لاحتواء تشعبات وثرأ اللغة البشرية بمختلف مسارها وبرميتها واستعاريتها الضروريتين.

من هنا سوف نقدم رؤوس أقلام ترتبط عضويًا بالتحليلات التي سبقتها والتي نريدها أن تراعي بمرونة ما لأرسطو وما عليه إضافة إلى جعلها مدخلا لتبيان كيف أثر هذا النسق في مجموع الفلسفة الغربية اللاحقة كما نجد ذلك مثلاً في وضعية سورل وفي النظام القاموسي ليلمسلف (أمبرطو إيكو 1984) وفي الاعتراضات المعرفية على مختلف النظريات الموضوعانية (لايكوف 1980).

لقد فصل د. محمد مفتاح القول في مجموع هذه القضايا في سياق حديثه عن الاستمولوجية الأرسطية التحديدية وعن القياس الأرسطي، حيث بين أن التعامل الحذر مع الأرسطية واجب نظراً لصمود بعض مفاهيمها، ذلك أن تحليل أرسطو قد يستفاد منه في العديد من الجوانب أما ما ينبغي أن يرفض فهو ابستمولوجيته المفرقة في التجزيء وضرورة استبدالها بابستمولوجية معاصرة مغايرة في المنطلقات والأهداف وقادرة على احتواء المفهوم داخل بنية شمولية وداخل نظام اصطلاحي جديد يراعي شروط إنتاج الخطاب وتداوله.

مستنيرين بهذا الرأي، سنحاول أن نقدم خلاصات تركيبية عن النسق الأرسطي مهددين بذلك للدخول إلى مابعد الأرسطية أو الاتجاه المعرفي الجديد :

1. إن الاستعارة كما هي ممثلة في الاتجاه الوضعي الأرسطي «وسيلة لغوية لوصف بعض المماثلات الموجودة قبلياً بين شيئين في العالم» أو انحرافاً طفيلياً يصيب اللغة فتكون بذلك أداة جمالية لا معرفية.

2. التحليل الأرسطي بهذا المعنى تحليل مرجعي وعنه صدرت معطيات التحليل المقوماتي الذي يستخرج مقومات الموضوع والمحمول باعتبارها موجودة في المرجع الخارجي ثم يبنى العلاقة بناءً على هذه المقومات الملاصقة.

3. هذا التصور اقتضى من أرسطو تبشير الاستعارة على اسم أو كلمة فاهمل بذلك التحليل الشمولي داخل بنية كلية وأهمل بذلك دور السياق في استخلاص المعاني وبنائها، وهي العناصر الضرورية للتحليل بأجمعه وليس في أجزاء مستقلة منه.

إن أهمية الاسم الذي ارتكز عليه التحليل الأرسطي تعود إلى كونه الوحيد من بين سلسلة من المكونات (الرابط، المقطع، الحرف)، الذي يعرف كصوت معقد حامل لمعنى.

وهذه النواة الدلالية للبيان هي التي ارتكز عليها تعريف الاستعارة باعتبارها تحويلا لمعاني الكلمات⁽¹⁰¹⁾. بهذا الاعتبار لا تمتلك الجملة أي تميز داخل النظرية الدلالية حيث إن اللفظ باعتباره اسما أو فعلا يبقى الوحدة المعتمدة للنظام التعبيري Lexis⁽¹⁰²⁾.

4. رغم أن أرسطو هو أول من فكر فلسفيا في الاستعارة، فعدها مفهوما مركزيا تجنيسيا تصدر عنها باقي المحسنات، فإن تصوره للحدود وصياغته نظرية في المقولات والجواهر بناء عليها أوقعه في الكثير من التناقض والمحدودية، ذلك أن :

أ. نسقه مقتصر على التحديدات المعجمية في الوقت الذي لا تستطيع فيه هذه التحديدات أن تراعي نمو المعاني وتجدها ولا مرونة اللغة وقابليتها للتطور فضلا عن أن الحدود بصفة عامة « لا تفيد تصور الحقائق سواء كان الحد حقيقيا أو رسميا أو لفظيا⁽¹⁰³⁾ » إنها أنوية أولى لظهور المعاني وانتشارها ولا ينبغي أن تكون نهائية .

ب. هذا النسق لا يعتبر سياق الخطاب والدلالة الإيحائية، مفاد ذلك أن الأوضاع النصية والخطابية تشتغل على أقطاب متعددة ومتضامة فيما بينها وتؤسس المجال الدلالي والأبعاد الإيحائية التي تنتجها المتواليات الكلامية وهي تخص أساسا : مقاصد التكلم، ومقتضيات الحكاية أو النص الشعري ومستلزماتها، والنسيج المعنوي المتناسك الذي يبدعه تلاحم الاستعارات والرموز وتراكبها مما يخلق سياقاً تاويليا متفردا يختص به النص دون غيره. كل هذا يندرج داخل طاقة ابتكارية يفتقدها النسق المذكور فتؤثر سلبا على وضعية المفردات إذ أن إقفال مجال توظيف الألفاظ وتفجير قدراتها الابتداعية يجمد معانيها ويفقدها حيويتها وقابليتها للإثراء والتوسع.

ج. يحاول هذا النسق « الإحاطة بالمقومات الذاتية والأعراض في حين أنه عمل مستحيل لأنها لا متناهية ». يرتبط هذا الكلام بما قلناه آنفا، فلو تم الانتباه إلى أنه كلما تعددت سياقات الخطاب تنوعت مقوماته تشابها وتخالفا وتعارضاً وتناقضا، لما ظن خطأ أنه بالإمكان الإحاطة بها وتكميمها. إن الفصل هنا فصل حاسم بين تصور للخطاب شمولي بنائي رسمي وبين تصور تجزيئي ذري انعزالي حدي رغم أن هناك أوضاعا تستوجب نوعا من المرونة كما سنأتي على ذكره لاحقا.

Paul Ricœur, *La métaphore Vive*, Ed Seuil, Paris, 1975 (101)

ونحن نركز هنا على مسألة تحويل معاني الكلمات لأن هذه المسألة كما سنرى هي المحور الذي قام عليه النظر المرجعي، فاكتشاف الاستعارة يقوم على تحليل المقومات الملاحقة للموضوع والمحمول كما ذكرنا فويقه لا على فعل ابتكاري. والنظر إلى الاستعارة لم يبنه إلى وضعها النصي باعتبارها تمثيلا بل ظلت معزولة عن البيان والسياق.

(102) « كل اسم هو إما اسم متداول أو إشارة أو استعارة أو اسم للخرقة أو اسم مؤلف من طرف مؤلف أو اسم موصغ أو اسم موزج أو اسم معرف ». انظر ريكور (ص 23).

(103) مفتاح، مرجع مذکور، ص 18.

5. إن الوضعية الميكانيكية لبنية اللغة الأرسطية مرتبطة كما يرى العديد من الباحثين بفعل الكينونة المسؤول عن كل التطابقات التي تحرف الحكم وتمنع الجملة من التعبير عن أحاسيس صاحبها الخاصة⁽¹⁰⁴⁾. لقد تحدثنا في الصفحات السابقة باستفاضة عن هذه المسؤولية، وبهنا هنا في سياق هذه الملاحظات التركيبية المرتبطة بالتحديدات الأرسطية أن نبين أن المسألة تدخل في إطار نسق شمولي يحكمه منطق سكوني يجمد البنى اللغوية ومعها الفكر، وقد عبر صوصي عن ذلك بوضوح حين قال بأن دينامية اللغة والعالم ينبغي أن تفرض تجاوز الاستعمالات اللغوية التي تفصل هذه الخواص وتبني صيغ لغوية تملئها الدلالة العامة، فتسمح بتقريب بنية اللغة من بنية الواقع أي تجعل بنية اللغة ذات خواص دينامية تنسيبية عاكسة لدينامية العالم وسيرورته. هذه الأشكال اللغوية الجديدة ينبغي أن تكون مضادة لما يفرزه فعل الكينونة ومعبرة عن حالات الفرد الشعورية : الرغبة الخاصة، الاعتقاد الخاص، النسبية المضادة للكلام المطلق العاكس لدلالة نهائية في المرجع الخارجي... الخ.

3.5.1. أرسطو : بين صمود النسق وضرورة التجاوز

تضمّر الملاحظات الآتية الذكر أمرين : أولاً. وجود بعض الثوابت التي تحافظ للنسق الأرسطي على الصلاحية التي تسمح بالتعامل الحذر معه، دون السقوط في مزالقه الأنطولوجية المتداعية أمام الثورات المعرفية المعاصرة / وثانياً. ضرورة تطعيم إيجابيات النسق الأرسطي بمستويات جديدة تثري التحليل وهو ما قامت به بعض النظريات الأرسطية الجديدة التي رغم محاولاتها التوفيقية ظلت نظريات معجمية لا تركيبية، مفردة لانصية، دلالية لا تداولية.

يتماشى هذا الكلام مع الرأي الذي يرى أن الانساق الفلسفية لا تهدم سابقتها هدماً كاملاً لأن هناك أولاً نسبية علمية في هذا المجال ولأن الانساق النظرية ثانياً قد تدعي الهدم المطلق ولكن الخفي بين طياتها هو التسميم والتوليف الذي من الصعب بدونه إقامة أنظمة معرفية وفلسفية متعددة الخلفيات والتي تتألف في اتجاه وتتخالف في اتجاه آخر.

ستكون ملاحظتنا المولية تركيبية أي أنها ستخص كل القضايا التي تطرقنا إليها في الصفحات السابقة على اعتبار أننا ابتدأنا بكشف مكونات النسق الأرسطي فكان عملنا إلى حد ما نقداً صرفاً يسعى إلى تبيان مواطن القصور فيه، إلا أن نوعاً من الإشعاع يبقى دائماً وارداً وهو مايسوغ آراء مجموعة من المحللين حول أهمية أرسطو في هذا المجال وهو ما جعلنا نختم هذا الفصل أولاً بمدخل عن كيفية تطعيم الثوابت الأرسطية بمفاهيم جديدة وثانياً بخلاصة تجعل لأرسطو رغم كل شيء مجالاً معرفياً لم يُنظر إليه بتمعن من جهة ولم يعطه أرسطو نفسه الرعاية الكاملة من جهة أخرى :

(104) صوصي، مرجع مذكور، ص 155.

1. إن مفهومي الهوية والتناقض اللذين قام عليهما النسق الأرسطي مع إعمال مبدأ البين بين وتأكيد مبدأ الثالث المرفوع، يظان أساسيين في التفكير وفي اللغة، فالهوية (هوية الشخص وهوية النص وهوية الموضوع) ضرورية، لكن دون أن تكون هناك ماثلة كلية، والتناقض أساسي دون أن يكون كلياً. هنا تتدخل مسائلنا الجزئية والتعددية باعتبارهما تطويراً للقياس الأرسطي أ : ب : ج : د : حيث أن (أ) تناقض مظهرها (د) لكنها تشترك معها في بعض الصفات عن طريق التعددية ومن ثمة فلا تناقض، فضلاً عن هذا فإذا كان أمامنا نص بدايته تعبير عن أزمة ونهايته تعبير عن ذهاب الأزمة، فمظهرها هناك تناقض ولكن إذا سلمنا بنمو النص وتحوله ومسألة الزمن والسيورة وعملية الماثلة الجزئية بالتعددية فليس هناك تناقض بل تفارق جزئي هو الذي يعمل على نمو النص وتشكله.

حين نقول مع باحثين آخرين بضرورة المحافظة على مبدأ الهوية مكيفاً بواسطة البين بين أو شبه التضاد synergy الذي «يقصد به ضمناً أن سيورتين تشتغلان معاً في إنتاج أثر لا يمكن أن ينتج وحده»⁽¹⁰⁵⁾ فمعنى ذلك :

1. أنه حتى ولو كان هناك فعل كينونة مضمر بين الموضوع والمحمول «الوردة» (هي حمراء) فليس هناك مساواة كلية بل مساواة مائعة أي ماثلة جزئية.

ب. أننا نتعامل مع الأشياء انطلاقاً من أن هناك تفاعلاً بين الإنسان (جسدياً) ومحيطه، والذي (وإن لم يتوفر على معطيات ودلالات قبلية) فهو يمتلك نواة يتم من خلالها التفاعل، وهو الشيء الذي يحدث تماماً في النص حيث تكون هناك نواة أولى ضرورية تنمو وتتشعب وتتناسل وتتولد محدثة مجموعة من الائتلافات والاختلافات المتحركة في عملية التفاعل بين مجموع عناصر النص.

2. على المستوى النصي إذن، يقوم هذا التفاعل على استثمار العلاقة بين المقومات الملاصقة والمقومات السياقية. معنى ذلك أن القول بالمقومات الملاصقة وحدها كما هو ناتج عن التحديد الأرسطي سيسقط في نوع من التحليل المعجمي الصرف مما لا يقدم فائدة كبيرة لا للنص ولا للمحلل وهو ما يحتم الانتباه إلى مفهوم التشاكل باعتباره مفهوماً مبنياً على التعلق السياقي الضامن لانسجام الخطاب على طول سلسلة تراكيبية.⁽¹⁰⁶⁾

3. إن هذا الانفتاح على المقومات السياقية التي يفرضها مدار الحديث (حيث يتم داخل سياق معين تحديد المفهوم، وترتيب مقوماته الذاتية والعرضية، ثم إسناد رسوم إليه)، بقي من شرين : أولاً. شر السقوط في فخ الوضعية المغرقة التي تقول بوجود كيانات محايدة

M.J Apter, «Metaphor as Synergy», in D.MIALL, Metaphor : problems and perspectives, Humanities press, (105 New Jersey, 1985 P.56.

(106) مفتاح، مرجع المذكور، ص 23.

للمفاهيم قبلها دون الانتباه إلى الدور الأساسي لخصائص التفاعل، وثانياً. شر السقوط في المثالية المفرقة التي تقول بوجود لا شيء في العالم وبأن الإنسان هو الذي يسند إليه كل الدلالات. معنى هذا أنه ينبغي وجود توليفية بين العالم واللغة: ليس هناك تطابق كلي بينهما (ما في العالم مطابق لما في اللغة) وإنما هناك تفاعل جسدي أي علاقة تجريبية يمارسها الفرد داخل محيطه.

4. إن الانتباه إلى التحديد بالرسم⁽¹⁰⁷⁾ يؤدي إلى تجاوز معرفة الحس المشترك (الجاهزة) على حد تعبير أمبرطو إيكو وتبني معرفة الخبراء بناء على مفهوم التنبؤ⁽¹⁰⁸⁾ ذلك أن كل مفردة كما يقول أمبرطو إيكو «نص متوقع أو محتمل وأي نص هو تخطيط لمفردة واحدة أو أكثر».

5. بهذا يصير التحديد الرسمي جزءاً من تصور شمولي يتجاوز الاستمولوجية الأرسطية المفرقة في الوضعية حيث لم يتمكن أي طرف أن يرفضه بسبب ضرورته كبعد مهيمن في السيرة التحليلية، فهو:

أ. «أداة لتحليل المفردات منعزلة أو مركبة، والجميل والنص»، حيث إن فائدة هذا الحد تكمن في شمولية الإمكانات التي يتيحها الرسم من أجل ضبط مستويات اشتغال اللغة سواء تعلق الأمر بسياق لفظي محدود أو بسياق خطابي مشعب.

ب. مفهوم يتعلق بالأعراض والخواص التي تصير مقومات ضرورية حين تقوم بتمييز الشيء الموصوف عن أشياء أخرى مطابقة له في المقومات الذاتية، ومعنى هذا أن سياق التحديد الرسمي لا يكتفي بملاحقة المقومات الملاصقة كمعاني نهائية بل يختص أساساً بتقصي المعاني التي ينتجها السياق من خلال تفاعل مكونات تأسيس الخطاب.

ج. أهم أبعاده أن «كل موجود يحتاج إلى صفات تسند إليه أو تحمل عليه ليعرف أو ينمو أو يتناسل»⁽¹⁰⁹⁾.

د. يساهم في حل إشكالية الكناية والمجاز المرسل في البلاغة العربية من منظور تفاعلي يهمل التحديد القائم على التشجير الفورفوري، فهو يشمل ما يدعى بالتحليل العملي (الفاعل، الموضوع، الأداة، الهدف) والتحليل العلمي (الصانع، الصورة، المادة، الغاية)، حيث يتم التركيز - انطلاقاً من التحليل الرسمي - على جانب معين من المتواليات الكلامية ويقوم المتلقي بتتميم العناصر الغائبة انطلاقاً من ذاكرته. فمثال «أمطرت السماء نباتاً»، يكون فيه الرسم أو البؤرة هو النبات الذي أشير به الغيث الذي يحدثه ويتمم القارئ العناصر غير الواردة

(107) مفتاح، مرجع مذكور، ص 36-30.

(108) وهو مفهوم يعمل إلى جانب مفاهيم أخرى على إعادة بناء النصوص من خلال ترميم انكساراتها المقصودة من طرف المبدع.

(109) مفتاح 1990 ص 36.

في العبارة الكنائية تبعا لموسوعته الثقافية : الأداة (الغيم) ، المادة (مما يتكون منه الغيث) ، الغاية (الرعي)⁽¹¹⁰⁾.

في ختام هذه الملاحظات التركيبية، لدي اعتقاد في أن الانتقال إلى تحليل الأسقية التي أزمّت البنية الأرسطية ثم اقترحت بدائل مضادة مروراً بالإشارة إلى الحدوس المعرفية الأرسطية لا يجوز له أن يتم دون الوقوف على التأثيرات الحقيقية التي مارسها النسق الفلسفي الأرسطي على معظم التيارات الفلسفية الغربية ذات الاتجاه الوضعي الصريح أو المضمّر، فقد أشار لايكوف وجونسون (1980) في معرض حديثهما عن أسطورة الموضوعانية في الفلسفة الغربية إلى قوة هذا التأثير ومدى سريانه في جسم كل الاتجاهات الفلسفية.

حسبنا أن نقف الآن على نموذج أساسي في مجال التفكير اللغوي الاستعاري هو جون سورل (1982)، ساعين من وراء هذا التوقف إلى تفصيل مقدماته النظرية وإلى وضع مجموعة من الانتقادات حول خلفياتها ثم إلى تسطير بعض الملاحظات التركيبية حول مدى تأثير النموذج الموضوعاني في الفلسفة واللسانيات الحديثة انطلاقاً من تصور لايكوف وجونسون كتمهيد أولى لتوسيع القول في ما قدمته تيارات فلسفية وسيميائية مضادة كشفت مواطن الخلل في أصول التصورات التقليدية وأعادت صياغة مفاهيمها داخل بنيات اصطلاحية ومفاهيمية تجريبيانية أوسع وأشمل من قبيل التحديدات الاستعارية، الصياغة المقولية، الشواهد المثلى ...)

4.5.1. امتداد التصور التقليدي في النماذج الفلسفية المعاصرة

1.4.5.1. نموذج سورل : المعنى والتعبير

يستهل سورل كتابة المعنى والتعبير⁽¹¹¹⁾ وبالخصوص فصل « الاستعارة » بأسئلة تتعلق بمفهوم هذه الأخيرة وعلاقتها بعملية التواصل :

ماهي الاستعارة؟

كيف تتميز في نفس الآن عن الأشكال الحرفية وعن الأشكال الأخرى للأقوال

المجازية؟

لماذا نستعمل بعض التعبيرات استعاري عوض أن نقول بدقة حرفية مانود قوله؟

كيف تشتغل الأقوال الاستعارية؟ أي كيف يمكن للمتكلمين أن يتواصلوا مع

مستمعيهم بالحديث عن طريق الاستعارة دون أن يكون عليهم أن يقولوا ما يودون قوله.

(110) نفسه ص 33.

(111) J.Searl, Sens et expression, Minuit, 1982

تختص هذه الأسئلة في مجملها على ما يبدو بالمستوى التداولي للاستعارة حيث تكون وضعية التواصل مركزية، يمكن من خلالها تمثل دلالة الجملة أو الخطاب وكيفية اشتغال الاستعارة داخله وهي المسألة التي يوليها سورل أهمية خاصة في بحثه كما سيلي.

في طرحه لمسألة المعنى الاستعاري، يهدم سورل الفرضية التي تقول بازدواج المعنى داخل العبارة أو الجملة (معنى حرفي / معنى استعاري)، وبالتالي فهو ينظر إلى القضية من وجهة أخرى مفادها أن الجملة تمتلك معناها فقط، فنحن حين نتحدث عن معنى استعاري فإننا نتحدث عن المقصديات الممكنة للمتكلم وعن إرادته في قول شيء ينزاح عما تعنيه العبارة في ذاتها.

من منطلق التركيز على كون مسألة الاستعارة إنما تتعلق بطبيعة العلاقة بين معنى الكلمة أو الجملة من جهة ومعنى المتكلم أو التلفظ من جهة أخرى (ما يريد أن يقوله المتكلم ليس مطابقاً لما تريد أن تقوله الجملة)، يميز سورل بين معنيين: الأول هو معنى تلفظ المتكلم والثاني هو معنى الجملة، «حيث يكون المعنى الاستعاري دائماً هو معنى تلفظ المتكلم»⁽¹¹²⁾.

ويبدو من كلام سورل أن فهم المستمع لتلفظ المتكلم يخضع لتعاقد ضمني ربما كانت أسسه هي المعرفة المشتركة التي يتم تداولها بين الإثنين، ومن هنا فالعلاقة بين معنى العبارة ومعنى التلفظ لا ترتبط بالصدفة أو بقرار فردي بل إنها نسقية.

بناءً على هذه الملاحظة، ومن أجل تأسيس نظرية للاستعارة ينبغي في نظر سورل تحديد المبادئ التي تصل المعنى الحرفي للجملة بالمعنى الاستعاري للتلفظ وهي مبادئ لا تتعلق بالقدرة الدلالية بالمعنى التقليدي للمصطلح بل بالسؤال الأول المركزي الخاص باشتغال الاستعارة. فماهي المبادئ التي تتيح للمتكلم صياغة تلفظاته استعارية وللمستمع فهمها؟ وماهي السمات التي تسمح بتمييز التلفظ الحرفي عن التلفظ الاستعاري؟

في حالة التلفظ الحرفي «يكون معنى المتكلم ومعنى الجملة متطابقين، لكن في حالة التلفظ الاستعاري فإن شروط صدق القول لا تكون محدودة بواسطة شروط صدق الجملة وحدها العام»⁽¹¹³⁾. ومن أجل فهم التلفظ الاستعاري، فإن المستمع في حاجة إلى أكثر من معرفة اللغة، إن عليه أن يهيئ مبادئ أخرى تسمح له بفهم أن المتكلم حين يقول (س هي ص) فإنه يعني (س هي ر) «.

هل السبب في كون التلفظ الاستعاري يدل على شيء آخر مختلف عن معنى الكلمات وعن معنى الجملة هو أن معنى العناصر المعجمية يتغير؟ الجواب يكون بالنفي حسب سورل إذ أن السبب يكمن في كون المتكلم يريد أن يقول شيئاً آخر بواسطتها، حيث إن معناه لا يلتقي بمعنى الجملة أو الكلمة.

(112) نفسه (ص 123)

(113) نفسه (ص 130)

إن فهم هذه النقطة جوهرى في نظر سورل ذلك أن المسألة المركزية في الاستعارة هي تفسير كيف أن معنى المتكلم ومعنى الجملة يتباعداً عن بعضهما رغم أنهما مترابطان⁽¹¹⁴⁾، ومثل هذا التفسير مستحيل إذا افترضنا أن معنى الجملة أو الكلمة يتغير داخل التلفظ الاستعاري⁽¹¹⁵⁾، وهو الشيء الذي يهمله سورل داخل تصوره النظري لأن مقاييس التفاعل والتلقي والالتباس غائبة عن هذا النسق، وهو ما سيكون موضوع بعض انتقاداتنا لمكوناته :

(1) حين يضع سورل فرضياته هاته فإنه يستبعد من استدلاله الطابع المتبسط للغة، ذلك الذي أشار إليه ريتشاردز كأساس للبناء التفاعلي السياقي للاستعارة، ويعكس خلفية وضعية عقلانية ذات إرث أرسطي دفن تختفي معالمه البارزة بفعل أشكال الاناقة التي يتم بها تزيين النسق النظري المحدث (نشير إلى هذا رغم اطلاعنا على الانتقاد الحاد الذي يوجهه سورل لنظرية التفاعل).

(2) إن التمييز بين معنى حرفي للجملة ومعنى استعاري للمتكلم أو للتلفظ وجيه فيما يخص المقصدية التي يبنى عليها المتكلم خطاباً، يبقى أن سورل لم يضع في اعتباره خاصية التفاعل بين موضوعات الخطاب ومحمولاته، تلك التي تحقق إمكانية إنتاج وتوليد المعنى الاستعاري انطلاقاً من البناءات السياقية الجديدة والمتكررة. إضافة إلى إهمال دور نظرية التلقي التي بناء عليها يصير الكاتب أو المتكلم قارئاً لعمله من جهة ويكون القارئ مساهماً في بناء دلالات ربما لم تكن مطروحة من قبل الأول، أي أن اعتبار البعد الاستعاري مشتركاً بين الجملة والتلفظ يمنح إمكانية تعدد التأويل، ولا يوقفها على المتكلم وعلى القارئ في حدود المعرفة المشتركة بينهما، وحتى هذه المعرفة المشتركة تستصير واهية إذا ما اعتبرنا وجود قارئ لا ينتمي انتربولوجياً إلى نفس البيئة الثقافية التي أنتج فيها القول فيكون المتكلم ذا سلطة غير مقبولة تداولياً. يقودنا هذا البعد إلى فرضية أخرى هي أن مقصدية اللغة أقوى من مقصدية المتكلم لأنها تخضع بتعدد القراءات.

(114) تجزئ هذا الهامش المطول لترجمة الخطاطة التوجيهية التي وضعها سورل من أجل تمكين المستمع من فهم المعنى الاستعاري للتلفظ حيث تندرج في مسار استدلاله كالتالي :

أ. حين يكون التلفظ المأخوذ حرفياً، ناقصاً أبحث عن معنى الجملة.
ب. من أجل إيجاد القيم الممكنة ل R حين نستعمل ل (S هو P)، أبحث في أي شيء يمكن ل S أن تشابه P، أبحث عن سمات بارزة، جد معروفة و متميزة للأشياء.

ج. عد إلى العنصر S وانظر أي المرشحين ذوي القيمة R يكونون خصائص محتملة أو ممكنة ل S.
ومجمل القول فإن على المستمع أن يهيئ معرفة لموضوعات S وموضوعات P من أجل معرفة ماهي القيم الممكنة ل R التي تكون مرشحات محتملة للإسناد الاستعاري» (ص 155)

ورغم ما سبق فإن سورل يقوم بتحديد مجموعة من المبادئ الممكنة التي تمكن من ضبط R حين تكون P معطاة، ثم ينهي هذا الفصل الخاص بالاستعارة بوضع مقارنة بين المبادئ التي تحكم الاستعارة وتلك التي تحكم السخرية وأفعال اللغة غير المباشرة.

(3) إن إخضاع سورل الجملة لقراءتين : استعارة / شرح، يستبعد بل يوقف تعدد المعنى المفترض داخل اللغة والخطاب، ويمكن أن نستنتج من هنا انحصار سورل في المستوى العادي للغة وعدم التفاته إلى الطابع الابتكاري لها والذي يتجسد بوضوح في الخطاب الشعري عموماً بل حتى في الخطاب العادي مادامنا نقر بخاصية الالتباس المحايثة لبنية اللغة، وفي مستوى أكثر تعقيداً في بعدها المعرفي حيث أننا نحيا بها وداخلها.

(4) إذا ربطنا الشرح الذي يشير إليه سورل باللغة الشعرية سنكون قد قمنا بحيف خصوصاً وأن دور المحلل هو اكتشاف جدل الحضور والغياب في النص (حضور الصورة وغياب التأويل الممكنة والمقاصد والدلالات الخفية)، بالإضافة إلى ضبط كيفية اشتغال المجاز داخله، وقد أشار سورل نفسه إلى سلبية الشرح ولكنه يحصر هذه السلبية في كونه يضعف من المعنى الاستعاري للكلمة أو الجملة، في حين أن الانتقاص الأساسي الكامن في آلية الشرح هو أنه يعتمد على تسطيق البنية الدلالية للنص وبسطها داخل بنية الكلام العادي دون انتباه ووعي ببناء المعنى الاستعاري وبالقاعدة الإيديولوجية التي يبني عليها هذا المعنى سياقاً.

(5) ثم لماذا يتجشم المتكلم في حالاته التعبيرية المختلفة، نفسه عناء البحث عن بناءات استعارية داخل اللغة إذا كانت مقاصده واضحة! طبعاً لا يستطيع الاتجاه الوضعي لسورل معالجة هذه المسألة حيث تنفر ملاحظتان :

الأولى : إن الطابع الابتكاري للغة يأتي من تلقاء نفسه، فلا يكون للمتكلم أحياناً وعي حقيقي فيما يخص بناء الاستعارة أو المجاز الاضطراري أو الاصطلاحات المثيلة داخل ثقافته ما دام تطور اللغة يبني في كل حضارة عني توالد المعاني وتعدددها وما دامت البنية التصورية للمتكلم قائمة أساساً على الاستعارة.

الثانية : إن حضور اللغة الشعرية كنظام معقد من الدلائل أمام المتلقي ينسف إمكانية وضع حدود قارة للسيطرة على المعنى داخل النص حيث يكون هناك دائماً هامش يقف بحث على السؤال وعلى الإنصات إلى أصوات الثغرات التي تبقى مفتوحة داخل النسيج النصي، وقابلة لمختلف التأويلات التي يعود اختلافها إلى العديد من الأنظمة المتحركة في ذهنية المحلل (نفسية، اعتقادية، ثقافية، بيئية...) المسؤول عن سد هذه الثغرات وترميمها.

2.4.5.1. اعتراضات لايفكوف وجونسون

نكتفي في هذا الحيز بتسطير رؤوس أقلام عن مدى سريان التأثير الكلاسيكي الموضوعاني في أهم الاتجاهات العقلانية المعاصرة، تاركين أمر تبيان الكيفية التي كشفت بها الاستعارة باعتبارها فعالية تجريبانية حدود أسطورة الموضوعانية إلى الفصول اللاحقة من هذا العمل.

لقد أشار لايكوف إلى أن أمر التحديد الوضعي لم يتوقف انتشاره عند أرسطو وأفلاطون بل إن «تاريخ الفكر البلاغي والفلسفي الغربي هو امتداد لتمجيد العقلانية والحقيقة المطلقة خصوصا بعد أن ظهر العلم التجريبي كنموذج للحقيقة فكانت الضحية هي بنيات الخطاب الاستعاري»⁽¹¹⁶⁾. من هنا امتلكت الاستعارة في التقليد الموضوعاني أهمية هامشية وأقصيت كليا من دراسة الدلالة⁽¹¹⁷⁾.

نجد هذا الوضع كما يورد ذلك لايكوف وجونسون عند :

أ. هوبز: الاستعارات عبثية تؤدي إلى الخطأ بسبب طابعها الانفعالي.

ب. لوك: تحقير اللغة المجازية وعدها أداة بلاغية عدوة للحقيقة.

ج. كانط: إن التركيب الكانطلي للعقلانية والاختبارية ينتمي هو الآخر إلى التقليد الموضوعاني رغم أنه يؤكد عدم إمكانية وجود معرفة للأشياء في ذاتها⁽¹¹⁸⁾.

فإذا كان العقلانيون يقولون بأن «قدرتنا الفطرية على التعقل وحدها تستطيع تعريفنا بالأشياء كما هي واقعيًا»، وإذا كان الاختباريون يقولون بأن «معرفتنا صادرة (بشكل مباشر أو غير مباشر) عن الإدراك الحسي، وهي مبنية انطلاقًا من الحواس»، فإن موضوعانية كانط تبدو حين يؤكد أنه «فيما يخص أنماط الأشياء التي يمكن أن تمر بها الكائنات البشرية بواسطة معانيها (إرث اختياري)، نستطيع أن نمتلك معرفة صالحة كليا وقوانين أخلاقية كليا بفعل عقلنا الكلي (إرث عقلائي)»⁽¹¹⁹⁾.

5.5.1. تركيب : نموذج تمثيلي للأطروحات الموضوعانية

يتضمن هذا النموذج الخلفية والمرتكز اللذين قامت عليهما أغلب الأطروحات اللغوية العقلانية حول الدلالة بمختلف مشاربها، وإذا ندرجه في هذا السياق فإنما سعيا منا إلى جعله تركيبا لما قدمنا من أمثلة عن التيارات الموضوعانية الغربية من جهة، ومدخلا للطرح الجرياني الذي يربط الحقيقة بالفهم البشري وبالنساق التصورية للأفراد والجماعات وبالاستعارات التي تبين هذه النساق وتؤسس آلية لإبداع دلالات جديدة وواقعات جديدة في حياتنا.⁽¹²⁰⁾

يرتكز هذا النموذج إذن على المبادئ التالية :

1. الحقيقة محددة بالتوافق بين الألفاظ والعالم دون وسيط الفهم البشري.

2. نظرية الدلالة بالنسبة إلى اللغات الطبيعية مؤسسة على نظرية الحقيقة ومستقلة عن الطريقة التي يفهم بها الناس ويستعملون اللغة.

(116) لايكوف (1980) مرجع مذكور ص 190.

(117) نفسه (ص 210)

(118) نفسه (ص 210)

(119) نفسه (ص 195)

(120) نفسه (ص 196)

3. الدلالة موضوعية ومفصلة، مستقلة عن الفهم البشري.
 4. الجمل موضوعات مجردة تمتلك بنيات محايدة مستقلة عن السياقات الخاصة بالاستعمال.
 5. بالإمكان الحصول على دلالات صلبة انطلاقاً من دلالة أجزائها ومن بنيتها.
 6. التواصل محدد بنقل رسالة من متكلم إلى مستمع ذات دلالة ثانية.
 7. الطريقة التي يفهم بها أحد جملة ماوما تعنيه بالنسبة إليه، مرتبطة بالدلالة الموضوعية للجملة وبما يعتقد الشخص بخصوص العالم والسياق الذي تلفظت فيه الجملة⁽¹²¹⁾.
- إن ما يمكن استخلاصه من هذه المبادئ هو عجز التصور الوضعي التحددي القاموسي عن معالجة الجانب الحصب داخل اللغة البشرية أي عامل التطور داخلها والجانب السياقي داخل اللغة الشعرية أي ما ينتجه السياق من معاني جديدة يتم بناؤها بواسطة الاستدلال والتأويل وهو ما يحلله أمبرطو إيكو من خلال مفهوم الموسوعة ويحلله لايكوف وجونسون من خلال مفهوم الانسجام الاستعاري أو الاستعارة التصورية.

6.1. نحو نموذج معرفي للاستعارة

رغم أن نظرية اشتغال الاستعارات عند أرسطو هي الأساس الذي قامت عليه النظرية الكلاسيكية للاستعارة فإن تمجيده لقدرة الاستعارات على استنباط معرفة جديدة لم يحتفظ به الفكر الفلسفي الحديث.

لايكوف وجونسون

الاستعارات نحياً بها

هل نعد تصور أرسطو للاستعارة نسفاً متهافناً أم أن هناك خفايا مضرة تعطي للرجل الفضل الذي يستحقه عبر التاريخ اللاحق للبلاغة؟ بعبارة أخرى : ما الذي ترك أرسطو مهيماً كل هذا الزمن؟ وإذا كان التراث البلاغي قد تبني وضعية أرسطو، بل وأساء استعمالها في بعض الأحيان، ألا يمكن أن نجد بعض التأويلات التي تمتلك صلاحيات خاصة في تعاملها مع نسقه؟

لقد أدى التحليل الذي قام به أمبرطو إيكو للاستعارة داخل النسق الأرسطي إلى استخلاص وقوع أرسطو في آفة المطابقة بين المقولات والأشياء الصادرة عن تصوره

الانطولوجي للبنية المنطقية للغة (العالم ثابت /التطابق بين اللغة والواقع)، وقد مارس أمبرطو أيكو هنا نوعاً من التتميم للهيكلة الأرسطية بغية إنعاشها (التكثيف، المقولات المنقولة...) . ورغم هذا يسند أمبرطو إيكو لأرسطو بعض الصفات الإيجابية أساسها أنه وعى طبيعة الاستعارة المعرفية وأشار إلى ذلك في بعض أسئلة عمله .

إن السؤال الذي يجدر بنا طرحه الآن هو : كيف يمكن لأرسطو أن يكون في نفس الآن ساقطاً في مآزق التطابق وواعياً بالوضع المعرفي للاستعارة؟ هل يتعلق الأمر بتناقض ابستمولوجي داخل عمله أم بفارق زمني بين التصورين نفترض من خلاله أن هناك مقدمات لاحقة نفت المقدمات الأولى أو كيفتها حسب تصور أكثر مرونة؟ إذا كان الأمر كذلك، كيف أن تاريخ الفكر البلاغي لم يع هذا الوضع داخل النسق الأرسطي؟

هذه الأسئلة ومثيلاتها (والتي لا ندعي استقصاء أبعادها في هذا الحيز) مدخل إلى كشف الوجه الآخر لأرسطو والذي لم يكن يدركه هو أيضاً، وبعبارة أخرى هو كشف لتلك الحدوس البشرية النوعية التي تناقض عقلانية منتجها، فقد ألح العديد من الباحثين على أن أرسطو رغم وضعية نسقه، عرف فكره انبثاقات وحدوس تقف خارج هذا النسق وتعارضه، نخص أساساً الوضع المعرفي للاستعارة وكيف عرفت مكانها داخل التحليل الأرسطي ذاته ولكنها لم تأخذ حيزها المطلوب داخل النسق في كليته بسبب الأجواء الفلسفية والمنطقية التي تحكمته في وضع هذا النسق وفي خلفياته .

ماهي مبررات هذه الحدوس وكيف تتأسس داخل نسق ما كاشفة نوعاً من التصدع داخله؟

يمكننا أن نجيب عن هذه الأسئلة في عدة نقاط :

1 . إن البعد الأنتروبولوجي الذي أسنده أرسطو للاستعارة حدس ضروري داخل نسقه نظر هو إليه بوعي أو لم ينظر .

2 . إن الدور المعرفي يفرض نفسه على كل عمل يستلهم الموضوعية العلمية مما يجعل عمل أرسطو موحياً بالتناقض أي أن هناك إشراقات تأتي خلف الوعي الموضوعي لتؤثر بذلك على ثوابت بشرية تظهر بخفوت داخل نسق منضبط بخلفيات معينة وتنفجر داخل أنساق أخرى بمساعدة الزمن وتطور البنيات الذهنية المتأمله لسيرورة العالم واشتغال اللغة داخله .

3 . إن أزمة أرسطو فيما يخص هذه الإشراقات المعرفية تكمن في كون الرجل لم يجعلها تندرج بشكل نسقي داخل عمله فهو أحياناً يشير إلى الوظيفة المعرفية للاستعارة

وأحيانا يهملها بل يناقضها مما جعل معظم الأبحاث البلاغية لاتنتبه لهذا الجانب الخافت في تصويره .

ربما كانت هذه القضايا التي أشرت إليها في الأول وتلك التي سنفصل القول فيها الآن إجابة دقيقة عن سؤال هام هو كيف مارس الاقتراح الأرسطي سحره على عدد ضخم من المؤلفين؟

إن تفسير هذا التساؤل هو الذي يبدأ به أمبرطو إيكو تحليله للوظيفة المعرفية للاستعارة داخل النسق الأرسطي بنسبته كالتالي :

- 1 . إن أحد سببي هذا السحر هو مسؤولية سوء الفهم أو الالتباس ذلك أن أرسطو « غير بدون وعي مسار لعبه حين انتقل من الأنماط الثلاثة الأولى للاستعارة إلى النمط الرابع :
- أ . في الأنماط الثلاثة الأولى يتحدث أرسطو عن كيفية إنتاج وفهم الاستعارة .
- ب . في النمط الرابع يتحدث عما تجعلنا الاستعارة نعرفه أي ما نقوله الاستعارة أو ما تنمي به معرفة العلاقات بين الأشياء .

لم يكشف أرسطو هذا الانتقال بوعي داخل كتاباته فكان ذلك مبعث ظهور خفي لنظام معرفي متعثر في استعارة النمط الرابع الشيء الذي لم يتم الانتباه إليه عند معظم التابعين .

- 2 . السبب الثاني هو أن أرسطو استنادا للانتقال المشار إليه أعلاه، ورغم نزعة الوضعية في تصور الاستعارة حسب نسق إبستمولوجي ضيق، كانت له حدوس مشرق لم تستثمر بشكل لائق عبر التاريخ البلاغي اللاحق، يقول أمبرطو إيكو :
- « إن الدراسات التقليدية اللاحقة حول الاستعارة تتبنى نظرية التناسب أو القياس كتفسير للميكانيزم الاستعاري (تناول طوطولوجي) وتهمل غالبا الاستنتاجات الأرسطية العبقريّة التي تقول بأن الاستعارة ليست فقط أداة متعة بل أيضا وبالأحرى أداة معرفة وإدراك » .

لكن ماذا يقصد أمبرطو إيكو بتمثل أرسطو للاستعارة كأداة معرفية؟ وكيف نستدل على ذلك انطلاقا من التمثيلات الأرسطية ذاتها؟

إن ملاحظات أمبرطو إيكو لا تأتي مجانية أو معزولة عن الاستدلال القوي بل يضعها انطلاقا من أمثلة محسوسة يتم تحليلها والاستدلال عليها (انتقاد أو تميمنا) :

- 1 . قدم أمبرطو إيكو مجموعة من الأمثلة مقتطعة من كتاب البلاغة والشعرية، تبدو غير مقنعة باستعارتها، إذ هي « مشابهات تضع التناسب مسبقا عوض أن تقترحه على شكل لغز صغير »، فإذا كانت الاستعارة فقط « تملكنا لتناسب موضوع سلفا بحيث ننطلق من

المشابهة إنتاجيا ونصل إليها تأويليا، فإن هذه المشابهة ينبغي أن تكون دائما مقنعة».

2. مع ذلك فهذا الرأي ليس إطلاقيا، وهشاشة هذه الأمثلة ظاهرية فقط، أي أن بالإمكان تبريرها انطلاقا من البنية المعرفية للثقافة المنتجة ومن الإنصات الجيد لإيديولوجيا الشاعر واستطيقا العصر. إن استدلالا كهذا لا يتم إلا بنهج سيرورة تأويلية دائرية تمت صياغتها كالتالي :

أ. مثال : «أسنانك قطع شياء تخرج لتوها من الماء». ظاهريا يبدو المثال غير مقنع إذا اعتبرنا الشياء المشعنة الخشنة الجلد والكريهة الروائح فضلا عن وضعها وهي مبللة. لكن ببعض الجهد التأويلي نتخيل أن الشاعر قد أهمل بخصوص الشاة كل الخصائص المشار إليها ولم يحتفظ إلا بطبيعتها النوعية الجميلة (بياضها، استقامة عودها...)، بحيث إن نجاح الشاعر في صنيعه هذا يعود إلى كون هذه الخصائص هي التي تكون مسندة في ثقافته إلى الشاة، على الأقل في إطار الاستعمال الشعري.

ب. كيف نتوصل إلى كل هذه الاستنتاجات؟

إن المحلل هنا يواجه ضرورة اللجوء إلى التأويل الدائري :

أولا : افتراض سنن مسبق وتأكيد انطلاقا من المشابهة بحيث نخمن مسبقا التحولات الاستعارية، أو الانطلاق من المشابهة من أجل الاستدلال على السنن الذي يجعلها مقبولة.

ثانيا : نبدأ في معرفة الايديولوجيا الجمالية للشاعر وخصائص الفتاة، أي تكوين فكرة إضافية عن هذه الطفلة وعن الكون التناسلي للشاعر.

إذا واصلنا تحليلا عميقا لهذه السيرورة فإن هذا يجعلنا ندرك أننا أمام حركات استدلالية متعددة (افتراض أو استكشاف، استقراء، استنتاج)، ويجعلنا نعي بالتالي أن هذه الخطاطة تقف لصالح أرسطو فهي توجد على هامش نسق الوضعي الضيق مغفلة من طرف الاتباع، وهي توضح ما قصده الرجل حين أسند للاستعارة وظيفة معرفية أي حين لم يحصرها فقط في كونها تجسيدا لبناء لغوي مخالف للمألوف أو منحرف عنه. من هنا فحافز إنتاج الاستعارة ليس فقط رغبة المنتج الفردية المستقلة أو مرونة اللغة وقابليتها لاستيعاب الإنجازات المتعددة المعنى بل العلاقات التي تربط هذه المحددات بالعالم والشروط الجمالية والإيديولوجية للثقافة السائدة.

يظهر هذا المنحى عند أرسطو. كما يشير إلى ذلك أمبرطو إيكو - :

1. حين يؤكد على أن ابتكار الاستعارات مؤشر على مواهب طبيعية ذلك أن معرفة إيجاد استعارات جميلة يعني إدراك وتمثل المشابهة بين الأشياء بعضها ببعض، وإذن

فالاستعارة تضع (بالمعنى الفلسفي والفيزيائي) تناسباً لم يكن معطى للنظر، أو أنه كان معطى للنظر إلا أن العين لم تكن تراه .

يبدو أن في هذا الأمر تأكيداً على البعد الكموني لمعاني الأشياء ولعلائقها وعلى البعد الحفري لعمل الاستعارة . والمسألة تبدو شديدة الواجهة لأن العلاقات بين الأشياء إذا كانت مكشوفة المعنى بشكل مطلق فإن التفكير في استعاريتها وفي مسألة التناسب يكون مجانياً . إن فائدة الاستعارة تكمن أساساً في كشفها عن المناطق الجديدة أو المهملّة في علاقة الإنسان بمحيطه وبالأشياء وفي علاقة هذه الأشياء ببعضها ببعض ؟

داخل هذا السياق البصري يطرح أمبرطو إيكو سؤالاً مركزياً : ما الذي تعلمنا الاستعارة رؤيته ؟ هل تعلمنا رؤية المشابهات بين الأشياء أو الشبكة الدقيقة للتناسبات بين الوحدات الثقافية ؟

لا يجب أن أسطو عن هذا السؤال، وهذا شيء مشروع كما يرى أمبرطو إيكو بالنسبة إلى رجل « طابق بين أنماط كينونة الكائن (المقولات) وأنماط كينونة اللغة (...) إن ما فهمه أرسطو جيداً هو أن الاستعارة ليست زخرفاً (محناً) بل أداة إدراكية أي منبعاً للوضوح واللغز في نفس الآن » .

2. حين يوفر لهذه الوظيفة المعرفية عماداً مضيئاً في الوقت الذي يسندها فيه للمحاكاة، ذلك أن الاستعارة كما يقول بول ريكو، « إذا كانت محاكاة فإنها لا يمكن أن تكون لعبة مجانية » .

وإذن فقد أشار كتاب البلاغة إلى هذه القضايا بشكل جلي رغم أنها بقيت مسترة بسبب النظام العام المهيمن على الكتاب، فالاستعارة الأكثر جودة هي تلك التي تمثل الأشياء في حركيتها، والمعرفة الاستعارية معرفة لديناميات الواقع » .

هذه الوجهة المفتحة في تحليل ومقاربة الإنتاج الاستعاري هي التي يحاول أمبرطو إيكو وغيره أن يقودوها في اقتراحاتهم والتي سنحاول نحن أيضاً إيضاحها وتوسيع آفاقها وكشف أبعادها من خلال مفاهيم أكثر كفاية وفعالية أهمها : السيرة الدلائلية والتمثيل الموسوعي وتداولية النص والتفاعل والمثال والصياغة المقولية والتي يوجهها جميعاً خيط ما يدعى بالعلم المعرفي .

الفصل الثاني

الاستعارة والنظرية المعرفية التمثيل الموسوعي وتداولية الاستعارة

تبدو الاستعارة فقيرة حين تكون معزولة، أما حين تندمج في السياق فإنها
تدعم استعارات أخرى وتتفوق بها .

أمبرطو إيكو

السميات وفلسفة اللغة

تقتضي كل استعارة ناجحة سياقاً شاسعاً للإحالة ولإعادة القراءة .

أمبرطو إيكو

حدود التأويل

إن الوظيفة المعرفية للاستعارة التي ظهرت في كتابات أرسطو على شكل إشارات وحدوس هي الكفيلة بمقاربة تعقيد الاستعارة النصية في حالة توسيع وتعميم هذا النموذج داخل مجال نظري أرحب وضمن تصورات علمية جديدة نخالف الإكراهات الفلسفية للفكر اليوناني القديم.

ورغم أن الكتابات البلاغية والفلسفية احتفلت وفصلت القول في مجمل الإنتاج الأرسطي درساً ونقداً وتوسيعاً فإنها لم تنتبه كما سبقت الإشارة إلى عمق تصوره خارج إكراهات زمنه، مما يلزمنا بضرورة القيام بنقد وتامل يراعي ظروف نمو النسق الأرسطي ويسعى إلى الاستفادة من نموذجه بما يلائم المعطيات الجديدة للنظريات المعاصرة سواء التي قاربت الاستعارة من منظور قريب من أرسطو أي النظريات الإبداعية أو النظريات الأرسطية الجديدة أو تلك التي حاولت تجاوزها وبناء نموذج غير تقليدي يراعي مفاهيم التخيل والإبداعية والشمولية والتعلق والترشيح والتناسب كما سيلي الذكر وأعني بها النظريات التفاعلية البنائية المعرفية الجشطالتيّة النصية.

لقد اجتمعت النظريات التي قاربت موضوع الاستعارة من منظور معجمي أو جملي أو نصي على أهمية أرسطو باعتباره مؤسساً للفكر البلاغي في إطار تصور شمولي لنسق اللغة والفكر. منها من ظل وفيها له ففسر وشرح ولخص ومنها من انطلق من أرسطو على أساس أنه يمثل سلطة البداية لكنه سافر في عوالم أرحب يأخذ فيها الموضوع البلاغي حيزاً جديداً للاستثمار بما يناسب القدرات الإبداعية للفكر المعاصر وهو ما سنقاربه في هذا الفصل.

ليس مدعها إذن أن يكون الفكر الأرسطي قد احتل مكان الصدارة في كتابات وتحليلات القدماء والمعاصرين من عرب وعجم، فالفكر النظري العربي هو في جزء منه نتاج ثقافة عميقة مع ما ترجم من نصوص يونانية وغيرها وعلى رأسها متون أرسطو، والفكر البلاغي الغربي القديم شارح دقيق ومنفصل للأرسطية ويدين لها بالكثير من مفاهيمه واصطلاحاته، أما البلاغة المعاصرة فهي مع أرسطو (النزعة الموضوعية) أو ضده (النزعة الذاتية) أو بين بين (الأرسطة الجديدة التي حاولت بناء إطار نظري أتيق مستوحى من المجال الأرسطي)، ولكنه في كل الأحوال حاضر في ثنائيا نظمها النظرية والفلسفة. هذا الأمر هو ما جعلنا نبدأ به ونولي نسقه أهمية بالغة في الحديث عن الاستعارة وبنائها.

كان لايكورف وجونسون حصيفين حين بينا تهافت النسق الأرسطي بالنظر إلى جدة نموذجهما النظري الثوري لكنهما أولياه ما يستحق من تبيين وعرفان بالنظر إلى موقعه ضمن الفلسفة الغربية الموضوعانية بشكل عام، وكان امبرطو إيكو واعياً بما للرجل وما عليه ولذلك نجد أن نموذجه النظري في أغلب كتبه قراءة عميقة هادئة وناثرة في آن للفكر الأرسطي بكل تشعباته وهو ما حذانا إلى تمثيل نموذج وإعطائه حيزاً وافياً في عملنا هذا كما سيلي الذكر والتفصيل.

عديدة هي الدراسات والاتجاهات الفكرية والفلسفية التي تعرضت بالنقد وقدمت بدائل إبستمولوجية لتجاوز محدودية النسق الأرسطي ولتوسيع آفاقه فيما يتعلق ببنية اللغة عموما وبمفهوم الاستعارة داخل الفكر الفلسفي والبلاغي على الخصوص .

تنهل أغلب هذه الأبحاث مما قدمته التيارات الأفلاطونية الجديدة من جهة ومن التوليفات الحديثة بين علوم اللغة والبلاغة، وبين البيولوجيا والحاسوب وهندسة الفضاء وهي أبحاث معرفية قدمت معطيات جديدة لإعادة تحديد العلاقة بين اللغة والمرجع بناء على مفاهيم إدراكية ونفسية وانتروبولوجية وعلى آليات للاشتغال الذهني يراعي السياق والعلاقة والقدرة الموسوعية والتأويل والمجال التداولي والقياس والمماثلة والمباشرة العائلية .

من بين من تناول هذا النسق بالنقد والتحليل وتقديم البدائل نجد :

أ . أصحاب نظرية الدلالة العامة بزعامة كورزيبسكي وهي نظرية لم تناقش مسألة الاستعارة بشكل مباشر بل قدمت بدائل شمولية في تصور العالم والتفاعل معه كان من أهم مقوماتها الاعتراض على البنية الأرسطية للغة وتبيان مدى قصورها في تشكيل تفاعل سليم بين الإنسان وعالمه الداخلي والخارجي، وقد كان لنا حديث عن هذه النظرية في الفصل الأول من هذا العمل .

ب . نظرية التفاعل ذات الجذور المعرفية والتي نجد معطياتها تتفاوت من حيث الشرح والتأويل والتمثيل والتوسيع عند كل من ريكور، وجماعة مو وأمبرتو إيكو وريتشاردز ولايكوف وجونسون، وماك كورماك وأورطوني... وغيرهم، وهي نظريات حاولت أيضا تبين قصور نظرية الاستعارة والقياس داخل النموذج الكلاسيكي القائم على خلفيات وضعية أساسها التطابق بين اللغة والعالم وقدمت حلولاً أساسها التفاعل الجسدي والبيئي والثقافي بين الإنسان وعالمه في تمثل اللغة وإداعها وبالتالي في إدراك دينامية الواقع والبحث عن الانسجام فيما يبدو مظهرها متناقض .

ج . نظرية الصياغة المقولية التي أعادت تحديد المعنى المعجمي على أساس مفاهيم الشاهد الأمثل (أو الطراز) والصنفية والتشابه العائلي والتي انتهت إلى أهمية تحليل المقولات انطلاقاً من تداخل الحدود وليس استقلالها .

د . نظرية الموسوعة التي تقف خلفها مفاهيم التداول والتواصل والمجال الإحالي للقارئ وأهمية القراءة المتعددة الأبعاد والقيم انطلاقاً من مراعاة السياق وازدواجية المعنى وتقاطع المماثلة والمخالفة .

يرتبط هذا الفصل الخاص بالتمثيل الموسوعي إذن بالنتائج التي انتهينا إليها في الجزء المتعلق بقصور النموذج القاموسي . وعلى أساس محدودية الفعالية التحليلية التي يقدمها،

ظهر ما يسميه أمبرطو إيكو بمفهوم الموسوعة الذي يمكن من تحليل أشمل للبنى اللغوية والاستعارية على وجه الخصوص، وذلك في ارتباط وثيق بمفاهيم منتمية إلى حقول الذكاء الاصطناعي وعلم النفس المعرفي مثل الأطر والمدونات والسيناريوهات والشبكات الدلالية والمخاور والتشاكلات والترادفات.

يقودنا هذا التمثيل إلى إدراك كون الشمولية مرتبطة بتصور جديد للمعنى المعجمي وللمقولات والصياغة المقولية، وهي مفاهيم سنشير إلى أبعادها عند حديثنا عن مسألة القياس في إطار أوسع يضم التعدية والمثابة العائلية ودور الجسم في خلق المفاهيم.

2. 1. ماهي الموسوعة؟

تدرج الموسوعة عند أمبرطو إيكو أولاً في سياق استثمار مجموعة مفاهيم أساسية من أجل تحديد العمل التأويلي بين القارئ والنص. إن كون النص «آلة كسولة تفرض على القارئ عملاً اشتراكياً عندها من أجل ملء فضاءات اللامقول أو المقول سلفاً»، يفسر كيف أن اللجوء إلى الموسوعة لجوء إلى ذاكرة جماعية مفتوحة من قبل التحليل حيث توجد مختزنة مختلف الأقوال والمعارف التي تنتشر في سياق معين ثقافي اجتماعي⁽¹⁾. بهذا المعنى تكون الموسوعة فهرساً مضمرًا ومقتضى من قبل النص ومحيناً من طرف القارئ.

يقول أمبرطو إيكو: «من أجل تحيين البنى الخطائية فإن القارئ يواجه التماظهر الخطي بنسق القواعد التي توفرها اللغة التي كتب داخلها النص وتوفرها القدرة الموسوعية التي تحيل عليها هذه اللغة ذاتها»⁽²⁾. هذا الاندراج النصي الذي تقوم عليه بنية الموسوعة، هو الذي جعلها تمثل الشق البديل لما ظل القاموس عاجزاً عن تحقيقه: إنه الشق السيميوطيقي بامتياز.

من هذا المنطلق العام يمكن اعتبار الموسوعة «مسلمة سيميوطيقية والمجموعة المسجلة لكل التأويلات القابلة للإدراك موضوعياً كمكتبة للمكتبات»⁽³⁾.

يتطلب هذان التعريفان بعض الإيضاحات من حيث الخلفية المتحركة في هذا النظام. ومن حيث البنية المفهومية التي يشغل داخلها.

تحكم الموسوعة ثلاث خلفيات:

الأولى دلالية ذلك أن دراسة الموسوعة هي دراسة للدلالة⁽⁴⁾ حيث تعبر اللغة وتمثل النكر باعتبارها خزاناً للمعرفة الموسوعية⁽⁵⁾، والثانية تداولية ذلك أن الموسوعة لا تنفصل عن

(1) Schnurwege «Théorie de la réception: in méthodes du texte (coll)» ed. Duculot. 1987 p. 334 (1)

U. Eco. Lector in fibula, le rôle du lecteur Ed. Grasset. 1985 p 99. (2)

U. Eco. Sémiotique et philosophique du langage. Ed. P.U.F 1988 P. 110(3)

D. Geeraerts «la grammaire cognitive et l'histoire de la sémantique in communications lexicales» n° 53. 1991, (4)

p.27

(5) نفسه ص 20.

الدينامية التي يمارسها القارئ على النص. أما الثالثة فنفسانية، فالتوجه الموسوعي توجه نفساني والدلالات اللسانية كيانات نفسية غير مستقلة عن المفاهيم النفسية الموسوعية وعن التنظيم المعرفي العام والقدرات المعرفية للذهن البشري⁽⁶⁾.

تبدو هاته الخلفيات حاسمة في فهم القدرة الموسوعية باعتبار ما توفره للمتلقي من عناصر كافية من أجل تحيين المدلول المعجمي للمعرفة انطلاقا من استدلالات أخرى مساقية Co-textuelle تنوقعها النظرية الدلالية دون أن تستطيع تسجيلها قبلها⁽⁷⁾. إن قدرتنا الدلالية إذن تأخذ شكل موسوعة حيث تتلاقى معرفة العالم بالمعلومات اللسانية وبالتالي تصير هذه الموسوعة كمونيا لانهائية⁽⁸⁾.

تركب من هذا الطرح بعض الخلاصات ونقدم مثلا لإيضاحيا :

أ. الموسوعة فرضية إبستولوجية ينبغي أن تحفز الاستكشافات والتمثيلات الجزئية والمحلية للكون الموسوعي.

ب. ليس هناك اختلاف بين المعرفة اللسانية ومعرفة العالم : في الحالتين معا يتعلق الأمر بمعرفة ثقافية بداخلها يفسر كل فعل بأفعال موسوعية أخرى.

ج. المعرفة الموسوعية لا تدمج، كما في نظام القاموس، كل المعارف الممكنة التي يمكن أن يملكها فرد معزول، بل فقط تلك التي تخزنها الثقافة داخل تراث المعارف الجماعية⁽⁹⁾.

لنقدم مثلا بسيطا، فحين أسمع كلمة « قطار »، فإنني أستطيع لأسباب شخصية أن أفكر بجذتي التي سافرت معها كثيرا عبر السكة الحديدية. وهذا لا يعني أن كل ما يخص حياة جذتي يمثل جزءا من التحديد الموسوعي للقطار. على العكس من ذلك، فمن بين التحديدات نجده ناقلًا قادرا على نقل الأشخاص والبضائع وأنه يمشي على عجلات وتم اختراعه في القرن الماضي وكان يسير عن طريق البخار بينما يستعمل الآن أساسا الجذب الكهربائي، ومن أجل ركوبه يجب الحصول على تذكرة وقد تغنى به بعض الشعراء باعتباره رمزا للتقدم وسرعته الأكثر قوة تبقى أقل من سرعة الطائرة... إلخ.

تبدو هذه المعرفة المجتمعية للقطارات جد شاسعة وفي تطور كبير، وكل متكلم لا يعنى إلا جزءا مقلصا من معرفته حسب السياقات التي ينبغي أن يستعملها فيها⁽¹⁰⁾.

سنقدم فيما سيلحق نماذج لثمثيلات موسوعية أكثر اتساعا لكن تبقى الملاحظات

46 نفسه ص 20

(7) إمبرطوريكو (1988) ص 125.

U.Eco, le Signe, Ed. Labor, 1990. P. 120 (8)

(9) نفسه ص 120

(10) نفسه ص 121

الأساسية والتي ستوجه حديثنا اللاحق حول الذاكرة الثقافية والسياق والمجال الإحالي، متعلقة بكون « التمثيل الموسوعي ينبغي أن يتوفر على مجموعة من التعليمات الخاصة بطريقة فهم مفردة معطاة داخل السياقات التي تظهر فيها بشكل متواتر »⁽¹¹⁾.

يفضي بنا هذا الأمر إلى مجال الانتقاءات السياقية والشرطية التي ستكون مدار حديثنا حول النص والموسوعة وحول التحديد والتأويل وحول مبدأ المؤولية... إلخ.

2.2. النص والموسوعة

تساهم الموسوعة بشكل فعال في حل مسألة القراءة بشكل يخالف ويتجاوز قصور النموذج القاموسي. فالنظرية السيميوطيقية التي قدمت عناصر إيجابية في هذا الاتجاه هي تلك التي حاولت مد جسور التواصل بين دراسة اللغة باعتبارها نسقا مبنيا يسبق الترهينات الخطابية ودراسة الخطابات والنصوص باعتبارها نتاجا للغة متكلمة سلفا.

تبدو أهمية هذا الاتجاه في التعقيد السيميائي لتصوره وفي سعيه نحو تأسيس مقارنة موحدة هدفها المركزي هو النص والذي يحصر أمبرطو إيكو النقاش الدائر حوله بين نظريتين :

أ. نظرية للسنن وللقدرة الموسوعية التي انطلقا منها فإن لغة لها مستوى مثالي للتماسك تتيح توقع كل ترهينات الخطابية الممكنة وكل الاستعمالات الممكنة داخل شروط وسياقات نوعية.

ب. نظرية قواعد توليد وتأويل الترهينات الخطابية⁽¹²⁾.

وما يمكن استنتاجه من النظريتين معا هو اشتراكهما في أن :

أ. النص يمثل خصائص مخالفة لخصائص الجملة.

ب. تأويل نص ما يعود أساس إلى عوامل تداولية.

ج. لا يمكن مقارنة النص انطلاقا من نحو للجملة يشتغل على أسس تركيبية ودلالية خالصة.

تشكل هذه المقدمات حول النص والموسوعة مدخلا لبناء تأويلي يريد أن يستوعب في وقت واحد تصورين متكاملين : الأول يولي أهمية كبرى للسياق ولظروف التلفظ أما الثاني فيهتم بحدوس التلقي وافتراساته المسبقة. يتعلق الأمر إذن بسيرورتين مترابطتين عند أمبرطو إيكو ضمن شروط تلفظية وسياقية، يقول :

« إن عبارة ما تمتلك مدلولات مختلفة حسب تعدد مستويات التلفظ التي تستلزم بشكل طبيعي سيرورات توجيهية وأفعالا إحالية وافتراسات مسبقة متنوعة »⁽¹³⁾.

(11) نفسه ص 121.

(12) أمبرطو إيكو (1985)، مرجع مذكور، ص 17.

(13) نفسه، ص 16.

تأتي هذه الملاحظة في سياق الإشارة إلى استحالة فهم عبارة انطلاقاً من تقطيعها نحويًا فقط. من هنا فإن السعي نحو تأسيس نظرية للخطاب تداولياً يجب أن يلغي التحليل المعجمي الموجه بمكونات أولية سواء كانت مقومات أو سمات دلالية أو غير ذلك حيث وحده الاندراج المساقى لكل عبارة أي تحققها داخل سياق نصي هو الذي يتيح للمتلقي قراراً تأويلياً حاسماً. هذا القرار التأويلي يصدر انطلاقاً من اللجوء إلى القدرة الموسوعية لا إلى القاموس الذي يبقى محدوداً في إمكانية تمييزه بين العبارات في كل سياقاتها.

تزداد هذه الصورة وضوحاً حين يقول في مستوى ثان :

«السياق والظروف أساسيان لكي تأخذ العبارة دلالتها التامة والمتكلمة، لكن العبارة تمتلك دلالة مضمرة تتيح للمتكلم التنبؤ بسياقها»⁽¹⁴⁾.

يعود موقع هذه الملاحظة إلى أنه رغم أهمية السياق يبقى للمتكلم هامش للحدس والافتراض المسبق وقد استغل هذا الاتجاه السيميويطيقي هذه التوليفة لكي يؤسس نظرية نصية تقول بمشروعية تحليل دلالي يدرس المفردات المنعزلة باعتبارها أنظمة تعليمات توجيهية للنص. وليتأتى ذلك ينبغي العبور طبعاً من تحليل على شكل قاموس إلى تحليل على شكل موسوعة⁽¹⁵⁾.

هدف هذه السيرورة إذن هو الوصول إلى النص عبر انتقاعات سياقية وانتقاعات ظرفية حيث تقوم الأولى بتوقع سياقات ممكنة تتحقق داخل مساق معين وتمثل الثانية الإمكانية المجردة لظهور عبارة داخل ظروف تلفظ معينة.

إذا كان الوضع الاصطلاحي الخاص بالانتقاعات السياقية واضح فإن ما دعاه أمبرطو إيكو بالانتقاعات الظرفية يحتاج إلى إيضاح إضافي بموجبه يقول إن الانتقاعات الظرفية تمثل الإمكانية المجردة لظهور عبارة ما داخل ظروف تلفظ معينة. مثلاً، يمكن لعبارة لسانية أن يعبر عنها خلال سفر أو في ساحة حرب أو في وزارة الأشغال العمومية كما يمكن لراية مثلاً أن تكون واردة على طول خط السكة الحديدية أو في إطار لقاء سياسي. سينظر عامل سكمي شيوعي إلى الحالة الأولى بتخوف وإلى الحالة ثانية بثقة.

تكون هذه الظروف المتواردة غالباً عناصر منتمة لنظام سيميائي آخر. ولنضرب لذلك مثلاً : تدل عبارة AYE في الإنجليزية (موافق) المدرجة في نسق مراسيم جلسة برلمانية على تصويت بالإيجاب بينما تدل في نسق مراسيم مجلس بحري على الإخبار بالطاعة⁽¹⁶⁾. من خلال هذا التدقيق الاصطلاحي يمكن ملاحظة التمييز الذي أقامه أمبرطو إيكو

(14) نفسه، ص 18.

(15) نفسه، ص 18.

(16) نفسه ص 19.

بين السياق والمساق والظروف والذي يبدو هنا أكثر وضوحا فالوحدة المعجمية *Baleine* مثلا يمكن أن يرفع عنها الالتباس حين نعتبرها سمكا أو ذات الأثداء حسب الانتقاء السياقي الذي يجسد ورودها داخل مرتبتين متميزتين للسياقات الممكنة : الأولى تتعلق بالخطابات القديمة (الأنجيل والحكايات وكتب الحيوانات الوسيطة) ، والثانية متعلقة بالخطابات المعاصرة . هكذا يمكن لتمثيل على شكل موسوعة أن يأخذ بعين الاعتبار السياقات الممكنة وإذن التحقيقات المساقية الممكنة، حيث تبدو الوحدة المعجمية باعتبارها تحققا ملموسا .

إن بناء الدلالة هنا موجه نحو السياق وهو يأخذ شكل دلالة ذات تعليمات والتي بحسبها تكون وحدة دلالية معطاة مثل (قناصر) داخل بنيتها الدليلية *Sémémique* ، برنامجا سرديا كمونيا حيث يحمل « قناصر » في ذاته كل إمكانات عمله، وكل ما يمكن أن نتظره منه كسلوك . إن وضعه في تشاكل خطابي يجعل منه دورا موضوعاتيا قابلا للاستعمال من طرف المحكي⁽¹⁷⁾ .

لن نغفل هنا ضرورة التمييز بين السياق والظروف، فالسياق هو الوسط الذي تظهر فيه عبارة معطاة في نفس الوقت الذي تظهر فيه عبارات أخرى متممة إلى نفس النسق من الدلائل، أما الظروف فهي الوضعية الخارجية التي يمكن أن تظهر فيها عبارة إلى جانب سياقتها . إن السياق سلسلة من النصوص المثالية الممكنة التي يمكن أن تتوقع نظرية دلالية ورودها في ارتباط بتعبير معطى بينما المساق *co-texte* هو الوسط الفعلي لعبارة خلال سيورة فعلية للتواصل .

هكذا فإن عبارة « آمرك » يمكن أن تكون واردة بشكل ما في هذه السياقات (أو مراتب النصوص) التي يتخصص فيها المرسل بوضعية أسمى من المتلقي أو داخل ظروف تساوي نفس الوضعية الاجتماعية أو إنها تكون واردة في سياق رواية⁽¹⁸⁾ .

إن كل الدراسات التي عاجلت هذه القضايا سواء ما يتعلق بشروط النجاح أو الأدوار السياقية كما عند فيلمور في نحو الأحوال (العامل، الغاية . الأداة . النتيجة... الخ) أو المعرفة العميقة باعتبارها جزءا من القدرة الدلالية كما في مفهوم القالب عند *petrofi* و *putnam*⁽¹⁹⁾ تدرج التداولية داخل إطار دلالة موجهة نحو الموسوعة .

تدليلا على سيورة التمثيل الموسوعي هاته، يقدم أمبرطو إيكو تحليلا لمثال (الأسد) وينطلق من مقدمة مفادها أن القدرة الموسوعية تناس على معطيات ثقافية مقبولة اجتماعيا بفعل استقرارها الإحصائي، فهناك ثلاث أوضاع معروفة للأسود : في الغابة وفي السيرك وفي

U.Eco, les limites de l'interprétation. Ed.Grasset 1992, P.301 (17)

(18) نفسه، ص 302 .

(19) استرد الإشارة إلى تفاصيل هذه الدراسات في فقرات لاحقة .

حديقة الحيوانات. وتبقى كل الإمكانات الأخرى مزاجية وتوضع خارج المعيار وحين تتحقق فإنها تشكل تمهيدا للموسوعة وتنتج نصوصا تشتغل باعتبارها نقدا لغويا واصفا للسفن.

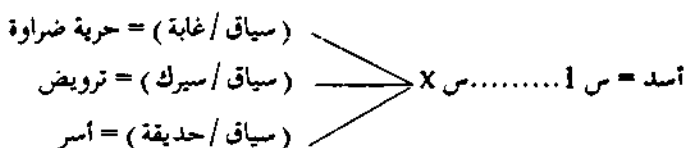
كيف نحلل لفظ « الأسد »؟

أ. الغابة والسيرك والحديقة ظروف مصاعغة على نحو سيميائي (باعتبارها مسجلة بواسطة الموسوعة) حيث يمكن إنتاج الوحدة المعجمية « أسد ».

ب. داخل نص معين، يمكن لهذه الظروف نفسها أن تتحدد لفظيا بالشكل الذي يصيرها كذلك تحقيقات لسانية.

ج. إن المحتوى « أسد » الذي يتوقع سلسلة من السمات التصريحية الثابتة (في الحدود المختلة للقاموس) يدمج فيما بعد سلسلة من السمات الإيحائية التي تختلف حسب ثلاث انتقاءات سياقية.

د. إن « أسدا » يظهر داخل مرتبة من المساقات حيث تكون متواردة عبارات من قبيل : / غابة / إفريقيا... الخ، يوحى بالحرية وبالتوحش وبالضرواة... الخ، أما داخل مساق يشار فيه إلى السيرك فإنه يوحى بالأسر وبالحبس داخل القفص. يمكن التمثيل لهذا الوضع موسوعيا كما يلي :



ترتبط هذه الأفكار والأمثلة التي تم تقديمها مسألة النص والتحليل الموسوعي للمفردة بمبدأ التوجيهية الذي يعتبر الوحدة الدلالية تعليما توجيهيا للنص حيث « ليس هناك قول ما لا يستلزم مساقا راهنا، ذلك أن النص الممكن حاضر استهلاليا وافتراسيا داخل نفس الطيف الموسوعي للوحدات الدلالية التي تؤلفه⁽²¹⁾ ».

في المجال السردى مثلا تمثل الوحدة الدلالية « قناص » برنامجا سرديا كمونيا حيث يحمل هذا الأخير في ذاته كل إمكانيات فعله وكل ما يمكن أن نتظره منه على مستوى السلوك حيث إن تشاكليته الخطائية تجعل منه دورا موضوعاتيا قابلا للاستعمال من طرف المحكي⁽²¹⁾. يندرج هذا الكلام في إطار الدلالة الموجهة نحو السياق والتي يدعوها أمبرطو إيكو دلالة ذات تعليمات⁽²²⁾، ولهذا السبب يرى بأن نظرية نصية تحتاج إلى مجموعة من

(20) أمبرطو إيكو (1985)، ص 21

(21) نفسه، ص 21.

(22) أمبرطو إيكو (1992) ص 300.

القواعد التداولية التي تبين كيف وفي أية شروط يكون المتلقي مرخصا له مساقيا بالمساهمة في تحيين ما يمكن أن يستثمر راهنا داخل المساق فقط ولكنه يستثمر سلقا بشكل مضمّر داخل الوحدة الدلالية» .

يفضي بنا هذا الوضع بشكل حاسم إلى مجال التداولية البيروية القائمة على أسس منطقية صارمة، فقد كان بيرس الأول الذي وعى هذه الدينامية حين أكد أن عبارة ما إثبات أولي بموجبه تكون الوحدة الدلالية نصا مضمرا والنص توسيع للوحدة الدلالية⁽²³⁾. إن القصد من إدراج حديثنا في سياق الفلسفة البيروية التطورية الواقعية البيروية الظاهرية⁽²⁴⁾، هو توسيع الحديث عن الموسوعة والتمثيل الموسوعي من المجال الضيق لتحليل المفردة سياقيا إلى سبر الخلفيات الثابتة وراء أنظمة التمثيل والتي تخص أساسا مبدأ المؤولية وما سينتج عنه من تفصيل في مفاهيم الشبكات الدلالية والمجاور والأطر والسيرورة الدلالية وعلاقتها بتلقي الاستمارة وبمقبوليتها وتداولية النص.

3.2 التداولية البيروية : نظرية المؤولات والسيرورة الدلالية اللامنتهية

ذكرنا سلفا بأن دراسة الموسوعة لا تنفصل عن المجال العام للبحث الدلالي حيث إن الأمثلة الأكثر أهمية هي تلك النظريات التي تسعى إلى صياغة نموذج من أجل تمثيل المدلول وفق شكل الموسوعة⁽²⁵⁾. تتعارض هذه المساعي من جهة مع النموذج الخالص للقاموس، ومن جهة أخرى مع تطابق مجال الدلالة بمجال شروط الحقيقة *sémantique des conditions de vérité*⁽²⁶⁾، تلك التي كانت مجالا لانتقادات علماء الدلالة للنموذج الأرسطي أمثال Wilson / Sperber و Putnam و Petõfei اللذين اقترحا استدلالا يكون بموجبه التواصل تأويلا للمؤشرات⁽²⁷⁾. هذا النموذج تداولي بالأساس ومقابل للدلالة باعتبارها نظاما للإحالة رغم أنهما متكاملان في إطار التوزيع السيميوطيقي : تركيب، دلالة، تداولية⁽²⁸⁾. لا يمكن لهذه المساعي إذن أن تنجز داخل إطار للدلالة . فقط تفرض نفسها هنا الممارسة التداولية التي تظهر قديمة منذ أرسطو وصولا إلى باكون وفتغشتاين وهابرماس وسورل وتشكل بذلك لا ثورة داخل النموذج العلمي فحسب بل بالأحرى عودة إلى الجذور نفسها لفلسفة اللغة⁽²⁹⁾.

من أجل صياغة مفهوم متحرر للدلالة، ينبغي الاضطلاع بمفهوم متحرر للتداولية، حيث حسب (bar-Hillet 1958) : « لا تختص التداولية فقط بظاهرة التأويل (تأويل الدلائل،

(23) نفسه ص 300 وأميرطو إيكو (1985) ص 22.

(24) الماكري محمد، الشكل والخطاب، مدخل ظاهري، المركز الثقافي العربي، بيروت 1991، ص 42.

(25) أميرطو إيكو (1992)، ص 298.

(26) مجال هذا المفهوم هو نظرية المقولات.

(27) François Rastier, *Sémantique et recherche cognitive*, P.U.F 1991, P.81

(28) نفسه ص 82.

(29) أميرطو إيكو (1992)، ص 299.

والأقوال والنص والتعبير المؤشيرية)، بل أيضا بالتعلق الجوهرى للتواصل، داخل اللغة الطبيعية، للمتكلم والمستمع وللسياق الخارج لسانی، ولجاهزية المعرفة ولسرعة امتلاك هذه المعرفة وللإرادة القوية للمشاركين في الفعل التواصلی⁽³⁰⁾.

1.3.2 نظرية المؤولات

تقدم نظرية المؤولات *Interprétants* عناصر أساسية لفهم الموسوعة باعتبارها مجالا للنمو النصي والعلاقات السياقية ولبنية التلقي، وهي تتأسس على مبدأ أساسي: «الدليل شيء بواسطة معرفته، نعرف شيئا آخر»⁽³¹⁾. كيف نفسر هذا القول بالاستناد إلى الخلفيات العامة لسميوطيقا بيرس؟ وماهي الدلالة الدقيقة لمفهوم المؤول؟ نعرف أولا المفاهيم الأساسية داخل النظرية:

يقول بيرس: «الدليل أو الممثل شيء ينوب بالنسبة لشخص ما عن شيء معين، بموجب علاقة ما أو بوجه من الوجوه. إنه يتوجه إلى شخص ما، أي يخلق في ذهن هذا الشخص دليلا معادلا أو ربما دليلا أكثر تطورا. وهذا الدليل الذي يخلقه أسميه مؤولا للدليل الأول. هذا الدليل ينوب عن شيء ما، عن موضوعه. إنه لا ينوب عن هذا الموضوع تحت أية علاقة كانت، ولكن بالرجوع إلى فكرة أسميها مرتكز الممثل»⁽³²⁾.
المؤول في هذا النص ليس فكرة وإنما دليلا ثانيا، أما الموضوع فهو ليس بالضرورة شيئا أو حالة عالم، بل إنه بالاحرى قاعدة أو قانون (تعليم دلالي). إنه الوصف الإجرائي لمرتبة تجارب ممكنة⁽³³⁾.

يتحدث بيرس عن نمطين للموضوع: أحدهما دينامي وهو الذي يجب أن يحدد الدليل ومثله، وثانيهما مباشر، وهو الموضوع كما يمثله الدليل نفسه والذي يكون فيه الكائن رهينا بتمثيليته داخل الدليل. أما المرتكز فهو ليس إلا مكونا للمدلول، إنه محتوى عبارة ويبدو مشابها للمدلول أو لمكون أولي منه⁽³⁴⁾.

تبعاً لهذه الإيضاحات المختصرة يتبين أن الممثل يرتبط بأشياء ثلاثة: المرتكز والموضوع، والمؤول. وانطلاقاً من هذا الارتباط الثلاثي للممثل يرى بيرس أن للسميوطيقا ثلاثة فروع:

أ. النحو الخالص: مهمته اكتشاف ما يجب أن يكون حقيقياً في الممثل المستعمل من قبل كل فكر علمي حتى يكون قادراً على تلقي دلالة معينة.

(30) أمبرطو إيكو (1992)، ص 299.

(31) نفسه ص 371.

(32) الماكاري (1991: 45) أمبرطو إيكو (1985: 32).

(33) أمبرطو إيكو (1985) ص 33-32.

(34) أمبرطو إيكو نفسه (ص: 35). لن نهتم هنا بتقديم كل التفاصيل الخاصة بسميوطيقا بيرس. حسبنا أن نربط مفاهيم هذه النظرية بما يتعلق المسألة التمثيل الموسوعي.

ب. المنطق بمعناه الدقيق : أي علم ماهو حقيقي كلية مع ممثلات فكر علمي . لنقل إن المنطق بمعناه الدقيق هو العلم الصوري لشروط صدق التمثيلات .
ج. البلاغة الخالصة : مهمتها اكتشاف القوانين التي بموجبها تنتج فكرة ما فكرة أخرى .

إن قاعدة هذه المجالات الثلاثة هي النظرية الجديدة للدلائل عوضا عن الميتافيزيقا الارسطية، وكل مجال من المجالات الثلاثة يناسب دليلا جزئيا من مكونات الدليل، فالتحو الخالص مجال توظيفه ينحصر في الممثلات كماهي . والمنطق يبحث في العلاقة بين الممثل والموضوع . أما البلاغة فمهمتها اكتشاف قوانين بناء العلاقة بين المكونات في سياق توالدي (دليل يولد دليلا آخر بموجب قانون) . وبهذا يكون مجال اهتمامها هو المؤول الذي سبق رصده كدليل / قانون⁽³⁵⁾ .

المؤول تبعا لهذا الطرح هو « كل دليل أو مركب دلائل (كيفما كان الجوهر الذي يتحين فيه شكله التعبيري) يترجم الدليل الأول في شروط ملائمة »⁽³⁶⁾ . يمكن للمؤول إذن أن يكون دليلا آخر في نفس البنية الدلالية (مثلا : مرادفا) أو دليلا صادرا عن بنية دلالية أخرى لكنه يستعمل نفس الجوهر التعبيري (مثلا : كلمة معادلة في لغة أجنبية مختلفة عن الأولى على مستوى التعبير) ، أو دليلا صادرا عن بنيات دلالية تستعمل جواهر أخرى (رسوم واللوان ...) أو إحياء انفعاليا أو ثقافيا مرتبطا بشدة بهذا الدليل (مثلا « للقلب أسبابه » فكلمة « قلب » يمكن أن تؤول بمعنى العاطفة رغم أن الإحياء « عاطفة » هو فقط أحد المكونات المحيطة بالوحدة الدلالية « قلب ... الخ »⁽³⁷⁾ .

ليس المؤول فقط الدليل الذي يترجم دليلا آخر؛ بل إنه دائما وفي كل الحالات تمديد للدليل وزيادة معرفية مستقرة بواسطة الدليل الأصلي . هذه الطبيعة تظهر بوضوح حين يبرز المؤول من خلال أصناف التحديد الاستدلالي والتحليل المقوماتي لكل المعاني الممكنة للوحدة الدلالية، وتخصيص الوحدة الدلالية انطلاقا من الانتقاءات السياقية والشرطية وإذن انطلاقا من الاستعمالات الممكنة للدليل .

نظرية المؤول تفي إذن بالمهمة التي أسندها إليها بيرس، وهي « جعل حياة الدلائل الدينامية نفسها للمعرفة المتقدمة باستمرار »⁽³⁸⁾ هذا الوضع التوالدي الدينامي للدليل يفرض إلى ضرورة تعريف مفهوم بيرسي آخر هو السيورة الدلائلية اللامنتهية مما سيكون مسوغا للحديث عن خصوبة مفهوم المؤول وعن مقياس المؤولية وقيود عالم الخطاب وعلاقة ذلك بالموسوعة وبسيورة التأويل .

(35) الماكري (1991 : 46)

(36) أمبرطو إيكو (1990 : 124)

(37) أمبرطو إيكو (1990 : 125)

(38) المرجع نفسه ص 126 .

2.3.2. السيورة الدلائلية اللامنتهية

يقول بيرس : « السيورة الدلائلية عمل أو تأثير يستلزم تعاوننا لثلاث ذوات : الدليل وموضوعه ومؤوله، بالشكل الذي يجعل هذا التأثير الثلاثي النسبة غير قابل لأن يختزل إلى أعمال بين أزواج ».⁽³⁹⁾

إننا نشهد السيورة الدلائلية حين يكون موضوع معطى أو حالة عالم (الموضوع الدينامي)، ممثلاً بواسطة ممثل ويكون مدلول هذا الممثل (الموضوع المباشر) قابلاً لأن يترجم إلى مؤول أي إلى ممثل آخر⁽⁴⁰⁾. وبعبارة أخرى : تكون لدينا ظاهرة سيورة دلائلية لا منتهية حين يمكن داخل سياق ثقافي معطى أن تمثل لموضوع معطى بلفظ (وردة) وأن يؤول لفظ (وردة) بـ (وردة حمراء) أو بصورة وردة أو وبحكاية كاملة تروي كيف نزرع الورد⁽⁴¹⁾.

يمكننا أن نلخص فلسفة السيورة الدلائلية عند بيرس فيما يلي :

أ. كل عبارة ينبغي أن تؤول بواسطة عبارة أخرى، وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية.

ب. النشاط التأويلي نفسه هو الوسيلة لتحديد مدلول التعابير.

ج. خلال هذه السيورة السيموطيقية ينمو مدلول التعابير المتعارف عليه اجتماعياً عبر التأويل التي تكون خاضعة لسياقات وظروف تاريخية متنوعة.

د. إن المدلول التام للدليل ما لا يمكن أن يكون إلا التسجيل التاريخي للعمل التداولي الذي رافق كل واحدة من هذه التجليات السياقية.

هـ. إن تأويل دليل ما يعني - مثالياً - توقع كل السياقات الممكنة التي يمكن أن يدرج فيها⁽⁴²⁾.

في هذه المختصرات تركيز على الوضع السياقي لعمل التأويل وعلى الوضع التداولي لاشتغاله، وهو ما سيكون لنا حوله حديث مفصل في فقرة لاحقة حين نتطرق لمسألة تداولية النص ومقبولية الاستعارة.

3.3.2. مقياس المؤولية

الحديث عن المؤول وعن السيورة الدلائلية اللامنتهية يقتضي تحديد مقياس المؤولية الذي يلزم فعل التأويل في ذاته، « فشرط دليل ما ليس فقط شرط الاستبدال، بل أيضاً وجود تأويل ممكن، والتأويل أو مقياس المؤولية ينبغي أن يفهم بالمعنى الذي يقصده بيرس حين يعترف بأن كل مؤول يعيد ترجمة الموضوع المباشر أو محتوى الدليل ويوسع فيه الفهم. إنه يسمح بالانطلاق من دليل من أجل عبور دائرة السيورة الدلائلية اللامنتهية كلها مرحلة

(39) أميرطو إيكو (1992 : 238)

(40) نفسه ص 238.

(41) نفسه ص 239.

(42) نفسه ص 300.

مرحلة لقد قال بيرس بأن مفردة هي قضية أولية وأن قضية هي احتجاج أولي : أقول / أب / وقد حددت سلفا محمولاً ذا موضوعين : إذا / أب / إذن شخص يكون ابناً لهذا الأب .
 إن المحتوى المؤول يجعلني أمضي فيما وراء الدليل الأصلي . إنه يجعلني أحس التحقق السياقي المقبل للدليل آخر ، وانطلاقاً من القضية « كل أب له ابن » يمكنني الوصول إلى فحص مدار احتجاجي بآتمه ، والميكانيزم المفهومي يوفر لي قضايا ينبغي مراجعتها ما صدقياً⁽⁴³⁾ . يرتبط هذا التوجه التأويلي أساساً بعمل السيرورة الدلائلية اللامنتهية حيث بداخلها من الممكن عبور أية عقدة نحو أية عقدة أخرى ، لكن العابرين مراقبون بقواعد ترابط شرعها بشكل ما تاريخنا الثقافي⁽⁴⁴⁾ .

لم يهمل بيرس هذه المسألة الأساسية بل صاغ لها حدودها الملائمة في إطار تطوير فلسفته نحو واقعية براجماتية غير ساذجة⁽⁴⁵⁾ . وذلك بشكل متزامن مع تحديده لمفهوم السيرورة الدلائلية التي تعني أن كل شيء يحيل على تمثل متتابع .

السيرورة الدلائلية حسب بيرس يتوقف عملها مع تدخل المؤول النهائي ، لكنها تموت وتحيا من رمادها . هذه الجدلية بين الموت والحياة تقتضي أن سيرورة توالد الدلائل مستمرة وأن سيرورة التأويل داخل هذا التوالد تسمح بنشأة سيرورة لا منتهية من التأويل .

يبقى أن هذه السيرورة محكومة بحد ضروري منطقي يقيد عمل الموسوعة هو عالم الخطاب الذي يفرض بشكل ما إرغاماته على مسار التأويل . الحرية والقيود لا ينفصلان هنا ، فهناك حد القراءة المشروطة ، وهناك استشراف المجال التداولي الذي يجعل النص طاقة كمنوية تتجدد بتجدد القراءات والتأويل . لا يتعلق الأمر هنا بسيرورة القراءة من الخارج نحو النص فقط بل أيضاً ببنية النص نفسها وطبيعة اشتغال المؤولات داخله .

كيف نفهم هذا الكلام في إطار البرنامج البيرسي لاشتغال المؤولات وتصوره لتداولية نصية ؟

لا يهتم بيرس بالموضوعات باعتبارها مجموعات من الخصائص بل باعتبارها فرصاً ونتائج لتجربة نشيطة . يمكن للدليل أن ينتج مؤولاً طاقوياً أو انفعالياً ، فحين نستمع إلى مقطع موسيقي فإن المؤول الانفعالي هو تجاوبنا مع سحر الموسيقى ، لكن هذا التجاوب الانفعالي ينتج أيضاً مجهوداً ذهنياً أو عضلياً ، وهذه الأنماط من الاستجابات هي مؤولات طاقوية . إن استجابة طاقوية لا تسنلزم تأويلاً ، إنها تنتج (بواسطة تكرارات متتالية) نوعاً من التعود . وبعد تلقي متوالية من الدلائل ، فإن نمط حركتنا داخل العالم يتغير مؤقتاً أو إلى الأبد . هذا الوضع

(43) أمبرطو إيكو (1988: 59)

(44) أمبرطو إيكو (1992: 130)

(45) أمبرطو إيكو (1985: 52)

الجديد هو المؤول النهائي، والسيرورة الدلائلية اللامنتهية يمكن إذن أن تتوقف فتبادل الدلائل أنتج تعديلات في التجربة والحلقة الناقصة بين السيرورة الدلائلية والواقع الفيزيائي قد تم أخيرا تعريفها⁽⁴⁶⁾.

لكن بيرس، مع ذلك، مفكر جدلي، فالمؤول النهائي ليس نهائيا بالمعنى الكرونولوجي، والسيرورة الدلائلية تموت في كل لحظة وتحيا من رماها. هكذا فإن العمل المكرر الذي يستجيب للدليل معطى يصير هو بدوره دليلا جديدا، وينشئ سيرورة جديدة لا منتهية للتأويل⁽⁴⁷⁾.

داخل هذه المنظومة، فإن دائرة السيرورة الدلائلية تغلق في كل لحظة ولا تغلق أبدا، وداخلها أيضا فإن مذهب المؤولات يبدو مرتبطا بتصورات أخرى للتداولية، حيث لا يتم تمييز البنية الدلائلية للقول بل ظروف التلفظ والعلاقات مع المساق والاقتضاءات المبرزة من قبل المؤول والعمل الاستدلالي لتأويل النص.

كل الحياة اليومية، داخل حكاية التأويلات هاته، تتقدم كشبكة نصية حيث المحفزات والأعمال والتعبيرات المباشرة لها مقاصد تواصلية مفتوحة، فضلا عن أن الأعمال التي تثيرها تصير عناصر لنسيج دلالي حيث أي شيء يؤول أي شيء آخر⁽⁴⁸⁾.

مع ذلك فإن العمل التأويلي يفرض اختيار الحدود والاتجاهات التأويلية وعوالم الخطاب... التي تمثل الحجم المحلي الملثم adhoc الذي ينبغي أن تقدمه للموسوعة الكونية (نسق دلالي شمولي) لكي تتمكن من استعمالها. إلا أن تقليص عالم الخطاب، بينما يكبح الموسوعة في العمق، فإنه ينمي النص الذي نطبقها عليه حيث إن القرارات التداولية للمؤول تنضج بمهارة ثراء الاستلزامات التي يحتويها كل مقطع نصي.

لكن ما المقصود بالنسق الدلالي الشمولي؟ وفي أي مستوى يكون ارتباطه بالموسوعة وبالمنظومة الثقافية؟

يقول أمبرطو إيكو: «كل مؤول لدليل وحدة ثقافية أو وحدة دلالية. ففي ثقافة معطاة تنتظم هذه الوحدات في نسق من التعارضات. إن لعبة العلاقات هاته يمكن تسميتها نسقا دلاليا شموليا. نقول دائما إن هذه الوحدات تبين حقولا دلالية أو أنها تتوزع على محاور تعارضية. فنسق الوحدات الدلالية يترجم الطريقة التي تُقَطَّع بها ثقافة معطاة عالم الإدراك والمتصور وتقيم شكل المحتوى»⁽⁴⁹⁾.

(46) نفسه ص 54.

(47) نفسه ص 54.

(48) نفسه ص 55.

(49) أمبرطو إيكو (1990: 125).

لهذا التعريف ثلاثة أبعاد :

الأول : يتمثل في الحل الذي يقدمه مفهوم الوحدة الدلالية للتناقضات الناتجة عن الواقعية الساذجة التي تطابق بين موضوع فيزيائي ودليل معطى، في حين إذا كانت المطابقة مقامة بين دليل ومرتبة موضوعات، فإن هذه المرتبة هي ما نقصده بوحدة ثقافية؛ وعن السلوكية التي تطابق بين دليل وسلوك؛ وعن الذهنية التي تطابق بين دليل وكيان غير قابل للملاحظة (فكرة، مفهوم، حالة وعي... الخ) ⁽⁵⁰⁾.

يمكن مبرر هذا الأمر في أن الوحدة الدلالية كيان ملموس وقابل للمعالجة وهو ملموس لأنه داخل حقل ما يتمظهر عبر مؤولاته : الفاظ مكتوبة، رسوم، حركات وسلوكات خاصة يقيمها الاتفاق أو العرف convention في كيانات سيميوطيقية. إن الوحدة الثقافية يمكنها أن تعالج لأنها محددة نسقيا باعتبارها قيمة داخل نسق من التعارضات.

الثاني : مرتبط بعلاقة هذا النسق بالموسوعة وبمعرفة العالم، ذلك أن تمثيلا موسوعيا تتحدد فيه المؤولات باعتبارها وحدات ثقافية يقتضي وجود نسق دلالي شمولي ينبغي أن يتطابق مع كلية معرفتنا للعالم في المستوى الذي تكون فيه هاته مستقرة اجتماعيا. هذا النسق لا يمكن أن يكون إلا فرضية منهجية ومسلمة سيميوطيقية ⁽⁵¹⁾.

ما ينبغي التنبيه إليه في هذا السياق . والذي سيكون مدار حديث مفصل في الفقرة الخاصة بالتمثيل الموسوعي . هو أن هذا النسق لا يمكن وصفه وتحديدده باستقصاء، ليس بسبب كبره فقط ولكن أيضا لأن الوحدات الثقافية تتبين باستمرار داخل الدائرة اللامنتهية للسيرورة الدلالية، إما تحت ضغط الإدراكات الجديدة أو بسبب لعبة التناقضات المتبادلة . وبالتالي فإن هذا النسق باعتباره أساس الدلالة يمكن أن يوصف (ويتأسس) على شكل حقول ومحاور جزئية . إنها سيرورة حياة الثقافة التي تجعل هذا النسق ذا طابع تناقضي ودينامي وتمنع إمكانية بناء صارم للغات الطبيعية الموسومة بالالتباس والميوعة والاستعارية .

الثالث : مرتبط بكون النسقية هي الشرط الأساسي لوجود السيرورة التي تؤسس النسق الدلالي، ذلك أن « كل الثقافة متصورة باعتبارها نسقا لأنساق الدلائل التي بداخلها يصير مدلول لدال بدوره دالا لمدلول جديد كيفما كان النسق (كلام، موضوعات، بضاعة، أفكار، قيم، أحاسيس، حركات، سلوكات)، وتكون السيميوطيقا بهذا هي الشكل العلمي الذي تتخذه الانتربولوجيا الثقافية » .

الثقافة إذن « هي الطريقة التي يبدو فيها النسق داخل شروط تاريخية وانتربولوجية معطاة، مُقطّعا في حركة موضوعة للمعرفة objectivation، يتم هذا التقطيع على كل المستويات

(50) نفسه ص 128

(51) نفسه ص 130

انطلاقاً من الحركات الإدراكية الأولية إلى الأنساق الإيديولوجية. ذلك أن الثقافة تُقَطَّع المحتوى بأن تشييد داخل الوحدات الثقافية ليس هذه الوحدات الأولية فقط والتي هي الأصوات وروابط القرابة وأسماء الحيوانات وأجزاء الجسم والظواهر الطبيعية والقيم والأفكار: بل أيضاً هذه الأجزاء الواسعة للمحتوى التي هي الإيديولوجيا»⁽⁵²⁾.

4.3.2. تركيب

نختم الحديث عن فلسفة بيرس بمحاولة الإجابة عن سؤالين :

الاول : ماهي الخلفيات الثابتة وراء دلالية بيرس؟

يقول محمد مفتاح : « الدلالية البيرسية مزيج من الأفلاطونية الحديثة والرواقية الاسكلانية (المدرسية) والكانطية ومنطق العلاقات والذرائعية. إنها تؤلف بين المثالية والواقعية لكن الأسس الميتافيزيقية هي المهيمنة »⁽⁵³⁾.

ولكي نقدم صورة تركيبية لتشكيل ثلاثيات بيرس، نيسطها مرتبطة بتقابلاتها كما تم تصورها ميتافيزيقيا :

الممثل : العلامة الكيفية، العلامة المفردة، العلامة القانونية

الموضوع : الإيقون، المؤشر، الرمز

المؤول : الحملي ، القضوي، البرهاني

هذه الثلاثيات يقابلها ما يلي :

الممثل : الطبيعة، المخلوقات، الأعراف والعادات واللغات.

الموضوع : صفات الطبيعة، ارتباط المخلوقات، الدليل على وجود العلة الاولى (صفات الله) بالخالق (الله).

المؤول : الدليل الفطري، الخطابي، الدليل البرهاني .

هذه الثلاثيات انعكاس للميتافيزيقا اليونانية واللاتينية وللمناقشات اللاهوتية الوسيطة

التي كانت مهمة بتفسير نشأة الكون وتطوره وعلاقته. يقول أمبرطو إيكو :

« تقدم العصور الوسيطة المنتهية إلى الأفلاطونية الحديثة إطارا ميتافيزيقيا لهذه النزعة التأويلية، ففي كون هو عبارة عن سلسلة من الفيض ابتداء من الأحد اللامعروف واللامسمى إلى أقصى تشعبات المادة، فإن كل كائن يشغل بمشابة مجاز مرسل وكناية من ذلك الأحد »⁽⁵⁴⁾.

الثاني : كيف نترجم فلسفة بيرس بلغة معاصرة تختصر هذه المعطيات التي تم

استحضارها باعتبارها خلفية لفهم القوانين والآفاق والحدود التي تشغل داخلها الموسوعة؟

(52) نفسه ص 132 .

(53) محمد مفتاح، النقد بين المثالية والدينامية، مجلة الفكر العربي المعاصر.

(54) نفسه ص 20.

يقول أمبرطو إيكو : « في المنظور البيروني، الحياة الذهنية كلها تنظيم مستمر سيميوطيقي، والإنسان لغة هذا التنظيم، ذلك أن الثقافة، كما سبق الذكر، ليست إلا نسقا لانساق الدلائل. حتى حين يعتقد الإنسان أنه يتكلم فإنه يكون متكلمًا (بفتح اللام) بواسطة القواعد التي تحكم الدلائل التي يستعملها. إن معرفة القواعد هي بالتأكيد معرفة المجتمع لكنها أيضا معرفة التحديدات السيميوطيقية لما دعي قديما Res cogitans : أي التحديدات التي تؤسسنا باعتبارنا فكريا»⁽⁵⁵⁾.

4.2 . التمثيل الموسوعي

يفرض ما سبق استعراضه من معطيات تقديم بعض الاستنتاجات المركزة التي ستكون مدخلنا إلى تقديم نماذج لتمثيلات موسوعية بكل ما تتضمنه من إشكالات وآفاق :
- إن فكرة الدليل المختزلة خطأ إلى النموذج المقيد للتبادل س = ص ينبغي أن يعاد اكتشافها باعتبارها فكرة محكمة بواسطة النموذج الموسع للاستدلال، ذلك أن فكرة الدليل باعتبارها تطابقا identity راجعة إلى الإقناع بأن معنى أو محتوى عبارة لسانية معطاة هو إما عبارة مرادفة أو تحديدها. وبصرف النظر عما إذا كان التحديد مشروطا بالجنس والفصل (رجل = حيوان بشري عاقل) أو بسلسلة من المقومات الدلالية أو السمات (رجل = إنسان + ذكر + رائد)، فإنه ينبغي وجود رابط شرطي مزدوج biconditional بين المحدد والمحدد. قد يقال إن هذا النموذج لا يقضي السيورة التأويلية : بدون شك إن عبارة « حيوان بشري عاقل » تدل أكثر مما تدل عليه عبارة رجل | خصوصا إذا تم تأويل عبارات « حيوان » و « بشري » و « عاقل ». مع ذلك فإن أي قرار بصدد هذه المسألة يخص الاختيار بين القاموس باعتباره نموذجا تحديديا تعادليا وبين الموسوعة باعتبارها نموذجا تأويليا استدلاليا⁽⁵⁶⁾.

لقد كانت هذه المسألة دائما متعلقة بالمواجهة بين نظرية سوسير ونظرية بيرس. وهي مواجهة عميقة بين مبدأي الثنائية والثلاثية، فالدليل الثنائي منغلِق بشكل ما على نفسه وسجين لبنيته في حين أن الاستدلال يتيح تغيير المستوى. إنه يدرج عملية معقدة هي السيورة الدلالية اللامتتهية⁽⁵⁷⁾.

- إن المفهوم الأساسي للموسوعة يعود إلى كونه النموذج الوحيد القادر على تحليل تعقد السيورة الدلالية سواء على المستوى النظري أو باعتباره فرضية منظمة للسيورة الملموسة للتأويل⁽⁵⁸⁾.

(55) أمبرطو إيكو 1990 : 206.

(56) U. Eco, Semiotics and philosophy of language (56)

ويلاحظ أننا نحيل على نفس الكتاب مرة بالفرنسية (1988) ومرة بالإنجليزية (1984) وسبب ذلك أن النسخة الإنجليزية مكتوبة مباشرة من طرف المؤلف بهذه اللغة بينما النسخة الفرنسية مترجمة عن الإيطالية وبين النسختين فروق واختلافات وإضافات ومعدّفات وجب الانتباه إليها حتى لا تقع في الخطأ أو التكرار.

(57) Gilles Thérien, «Semiotics and philosophy of language de U. Eco. Un sommet ou un temps d'arrêt», Semiotica (57)

1987 V. 64 1/2 P.120

(58) أمبرطو إيكو 1988 : 239

تكون الموسوعة فرضية منظمة *hypothèse régulatrice* حين يقرر المتلقي انطلاقاً منها (بمناسبة تاويل نص : حوار عادي أو تجاري أو ديني) بناء قسم موسوعة ملموسة يتيح له أن يسند إلى نص أو إلى مرسل سلسلة من القدرات الدلالية.

الموسوعة بهذا الاعتبار لا تأخذ شكل شجرة رغم إمكانية اللجوء إليها لتحديد أقسام جزئية شرط أن تكون صيغاً لوصف مؤقت. إن نموذج الموسوعة السيميائية ليس إذن الشجرة بل الجذر، فكل نقطة من الجذر يمكن أن تكون مترابطة وينبغي أن تكون كذلك مع كل نقطة أخرى، ففي الجذر ليس هناك نقط أو وضعيات بل فقط خطوط للترابط. يمكن للجذر أن يكسر في نقطة ما ويعاود الكرة بمواصلة خطه، يمكن فكه وإعادة تجميعه. إن شبكة الأشجار التي تنفتح في كل الاتجاهات يمكن أن تؤسس جذراً، الشيء الذي يعادل القول إنه داخل كل جذر يمكن تقطيع سلسلة غير محددة من الأشجار الجزئية : الجذر لا مركز له.

إن فكرة الموسوعة من خلال الجذر هي النتيجة المباشرة لعدم تماسك الشجرة القورفورسورية⁽⁵⁹⁾ التي لازمت التفكير السكولائي سليل نماذج البنيات الشجرية، فالتحديد بالجنس وبالنوع رهين بالسماوات المتميزة المحتفظ بها، حيث إن وضوحها التحديدي الظاهر يرتبط بإمكانية تحويل السماوات إلى تراتبية حاسمة، فالبنية المنظمة الظاهرة للشجرة نفسها لا تثبت إلا في المستوى الذي تكون فيه السماوات مثبتة انطلاقاً من النتيجة المبحوث عنها، بينما امتياز الموسوعة في مواجهة القاموس يبدو في كونها مرنة ومبنية باعتبارها متاهة على شكل شبكات حيث الكل مرتبط بالكل⁽⁶⁰⁾.

هذه الشبكات تم الحديث عنها عند أمبرطو إيكو عند صياغته لنموذج كيبيان Q ، وعند غيره في سياق الحديث عن الشبكات الدلالية *Semantic networks* المرتبطة أساساً بالنموذج التشعبي الذي سيرد تفصيل القول فيه في الصفحات اللاحقة.

سبق الحديث عن الموسوعة باعتبارها نسفاً دلالياً شمولياً حيث أشرنا إلى استحالة وصفه استقصائياً لأسباب تم الخوض فيها. هل يمكن والحال هذه أن نقوم بتمثيلات موسوعية شمولية؟

إذا كان بالإمكان من وجهة نظر سيميائية عامة أن نسلم بالموسوعة باعتبارها قدرة شمولية، فإنه من الأساسي من وجهة نظر سوسيو سيميائية التعرف على المستويات المتعددة لامتلاك الموسوعة، أي الموسوعات الجزئية (للجماعة، للملة، للعرف... الخ). مؤول النص هنا *L'interprète* ليس ملزماً بمعرفة الموسوعة في كليتها، يكفي أن يعرف قسم الموسوعة الضروري لفهم هذا النص انطلاقاً من قواعد تدرسيها السيميوطيقا النصية. وكمثال على

(59) أمبرطو إيكو ص 113.

(60) جيل ثيريان، مرجع مذکور، (1987) ص 120.

ذلك لا يمكن أن نستعمل هوميروس لوصف بنية الذرة لأنها كمفهوم معاصر غريبة عن الموسوعة الهوميرية. كل قراءة لهوميروس بهذا المعنى تكون تمثيلية أو رمزية ويمكن أن يرتاب فيها⁽⁶¹⁾.

استنادا إلى ما تم الدفع به، لا توجد نماذج قدرة موسوعية شمولية، ولا يمكنها أن توجد. هناك نظامان وحيدان للأبحاث الدلالية التي تبدو قابلة للاندماج داخل منظور موسوعي :

أ. تلك التي تضيء الطابع الاعتيادي للتعارضات الدلالية ولعدم قابليتها للاختزال إلى نماذج قاموسية.

ب. تلك التي تسمح باستشفاف صياغات تمثيل موسوعي جزئي، غير شمولي بل محلي. ربما نحتاج هنا إلى فتح قوس إيضاحي نطرح فيه سؤالا أساسيا : متى نحتاج للتمثيل القاموسي ؟

يبدو أن التمثيل القاموسي هو الطريقة التي يمكن أن تمثل بها الموسوعة محليا⁽⁶²⁾، وكمثال على ذلك حوار الزوج والزوجة الذي قدمه أمبرطو إيكو (1988 : 115) والذي سنشير إليه في سياق التمثيل الموسوعي المحلي. من أجل تفسير العناصر الموسوعية الضرورية لتفاعل تواصل، وذلك عبر اللجوء إلى تنظيم شجري منظم حسب السمات، والتي حسب هذا الوصف تشتغل باعتبارها سمات موسوعية. إننا ننظم قاموسا كلما أردنا حصر مجال التوافق Consensus الذي بداخله يتحرك الخطاب، فإذا كانت الموسوعة كلاً غير منظم من السمات (ومتناقضة كونياً) فإن ملاحقة القاموس الذي نضفيه عليها شيئا فشيئا تسعى إلى اختزالها إلى مجموعات مترتبة ما أمكن.

بعد البرهنة إذن على أن القاموس ليس شرطاً قاراً للعالم الدلالية، فإن لا شيء يمنع من اعتباره أداة نافعة مع الوعي بطبيعة الأدوات هاته⁽⁶³⁾.

1.4.2 تمثيلات موسوعية محلية

نقدم في هذه الفقرة المجال الذي ناقش فيه أمبرطو إيكو إمكانية إقامة نموذج الموسوعة الجزئية المحلية ومحدودية القاموس وانتفاعيته في آن واحد قبل ربط تصور الموسوعة بنماذج الذكاء الاصطناعي التي حركت فيها دما جديدا وإمكانات أوسع للاستثمار النصي.

حين تحدث متخصصو علم الدلالة مثل لايبينيز وليش عن تنوع المنطق التعارضية فإنهم ساعدوا على فهم أن أية شجرة فورفرورية لا يمكن أبداً أن تنظم بطريقة أحادية Univoque هذه الحقول أو المحاور أو الأنساق المتفرعة الدلالية الجزئية التي تعبر عن علاقات المعنى.

(61) أمبرطو إيكو 1988 ص 110 .

(62) نفسه ص 131 .

(63) نفسه ص 114 .

تقدم أزواج التعارضات التالية بنيات منطقية مختلفة :

1. خير / شر : تعارض بتضاد جاف antonymic (الواحد يلغي الآخر)
2. زوج / زوجة : التعارض بالتكامل
3. بيع / شراء : تعارض بالتحويل Conversité (إذا باع س إلى ك : ص فإن ك يشتري ص من س)
4. أسفل / أعلى أو أكبر / أصغر : تعارضات نسبية تولد سلالمة تناسبية (تعارض غير ثنائي)
5. الاثنين / الثلاثاء / الأربعاء : تعارضات تمثل مجموعة متدرجة (تعارض غير ثنائي)

6. سنتيمتر / متر / كيلومتر : مجموعات اتصالية أخرى متدرجة لكن تراتبية.

7. جنوب / شمال : تعارض بطريقة متقاطرة antipodale بينما شمال / غرب متعارضة بطريقة متعامدة orthogonale, لكن نسق العلاقات يستلزم رسوما تخطيطية فضائية.
8. وصول / انطلاق : يبدوان تعارضين بالتحويل لكنهما يستلزمان اتجاهات مكانية Spatiales توحي بأنه داخل تمثيل محتوى الفعل ينبغي أن تندرج خصائص غير قابلة للتعبير لفظا معبر عنها عبر الاتجاهات.

ليست هذه اللائحة استقصائية فالتعارضات تتنوع من وجهة النظر السياقية. يتجلى هذا التنوع حسب ما يورده أمبرطو إيكو في أن المفاهيم المائعة concepts Fuzzy قد درست باستفاضة مبيناً أنه في الاستعمال المشترك للغة، لا نسد أبدأ نفس المقوم إلى كيانات محتوى مختلفة بنفس القوة⁽⁶⁴⁾.

ولنضرب لذلك مثلاً : نقول بأن الدجاجة طائر وبأن العقاب طائر. لكن إذا سألنا حول هذا الموضوع فإننا سنسعى إلى القول بأن العقاب طائر، أكثر مما هي عليه الدجاجة، وإن الصل Cobra من الزواحف أكثر مما هي عليه العظاية Lézard⁽⁶⁵⁾.

إن القدرة التي نمتلكها في إعادة تنظيم متصل وسياقي لوحداث المحتوى هي التي تؤسس إمكانية شبكة موسوعية. هنا أيضاً تتجلى محدودية القاموس (رغم نفعيته) في كونه يخفق أمام رائر السالبية حيث يصيبه العجز التفسيري والتأويلي حين يسأل : ماهو الشيء المنفي أو ماهي المعلومة المحمية في عبارة هذا ليس رجلاً ؟. يمكن إجمال مقياس قدرة قاموس مثالي كما يقترحها كاتز (1977) فيما يلي : يتلقى متكلم سامع مثالي للغة رسالة مجهولة محتوية على جملة واحدة بلغة معينة، دون أي أثر يخص الحافز أو ظروف الإرسال أو أي عامل آخر قد يساعد على فهم الجملة انطلاقاً من سياق لفظي.

(64) نفسه ص 114.

(65) نجد هذه الأمثلة مجالها المفضل في نظرية الصباغة المقلوبة والمباشرة العائلية.

إن مقياساً كهذا يرسم خطأ انقسامياً واضحاً بين قدرة القاموس و قدرة الموسوعة، فالقاموس يفهم هذه المعلومة التي يتوفر عليها متكلم سامع مثالي في حالة الرسالة المجهولة. إذا قالت هذه الرسالة: «في البيت يوجد رجل»، فإن المتلقي بإقراره أنه يرجع إلى القاموس من نمط فورفوري، سيفهم أنه في بناء معين من الآجر يوجد حيوان عاقل فان أو كائن بشري ذكر بالغ.⁽⁶⁶⁾

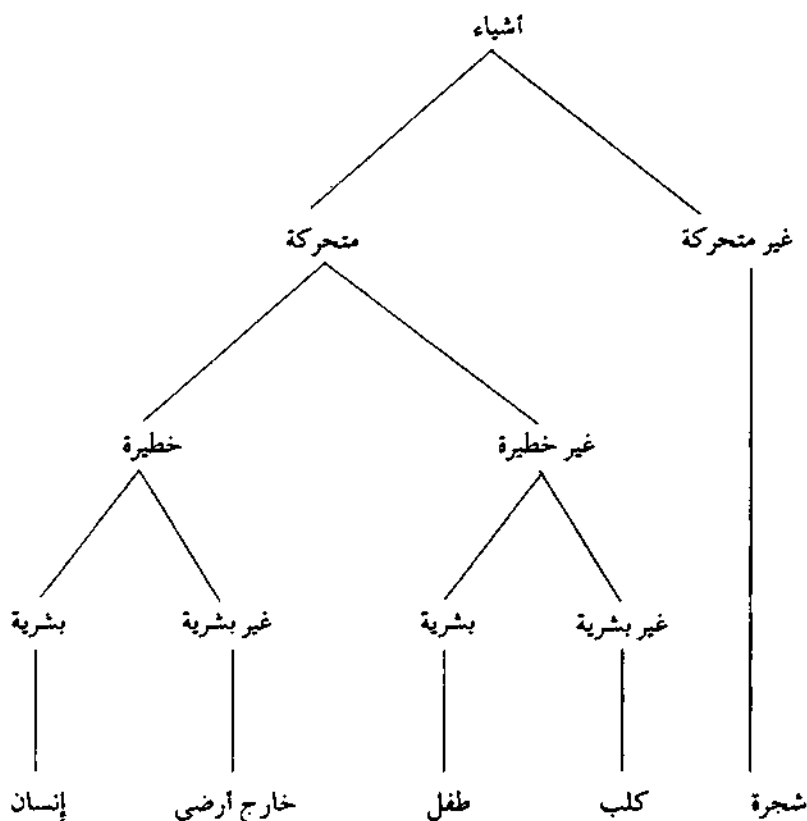
لكن ما الذي سيحدث لو أن الرسالة قالت في هذا البيت لا يوجد كما تظن رجلاً؟، ماذا ينبغي أن يتوقع المتلقي؟ هل يتعلق الأمر بامرأة أو بشبح أو بتمثال من البرونز؟ لو أن هذه الجملة جواب رجل لزوجته في منتصف الليل عن سؤال لها: من يوجد في الحديقة؟ سنكون أمام خطاب خارج اللغة. يتعلق الأمر باستراتيجية تدرج السكوت Silence باعتباره المحسن البلاغي الخاص بالتحفظ Réticence.

إذا كان يود طمأننة زوجته فينبغي عليه أن يقول لها: لا يتعلق الأمر برجل بل بالأحرى بطفل أو بكلب أو بظل شجرة. وإذا كان يريد خلق ذعر لاحق فإن الأمر يتعلق بكائن غير أرضي شكله شكل أخطبوط. بهذا الشكل فإنه لا يباشر العمل بدون سنن. عليه ببساطة بناء جزء السنن المفيد لهذا الظرف كما لو أنه سيصوغ شجرة فورفورية جزئية ومحلية مطابقة لتلك التي وجهت خطاب زوجته.

ما يهم الزوجة ليس مقوم العقل أو مقوم الفناء بخصوص الرجل: إن ما يهمها هو أن الرجل بشر ذكر بالغ في المستوى الذي توحى فيه هذه الأشياء بالقوة، وأنه ذو قدمين في المستوى الذي توحى فيه هذه المسألة بالحركة وإذن بالقدرة على الاقتراب من المنزل أخيراً يتخذ سياريوهات أو أطر أولها الأكثر تقنياً هو أن رجلاً يتجول وحده ليلاً على مقربة من منزل الغير يمكن أن تكون له مقاصد سيئة وبالتالي يشكل خطراً.

إذا فكر الزوج بأن زوجته تتحدث بارتكازها على هذه التمثيلات القالبية Stéréotypes فإن عليه أن يمحو سمات القوة ومقصد السوء والقدرة على التحطيم. يمكنه أن يفترض باعتباره خزانة نشيطة للقدرة المشتركة شجرة محلية جد مبسطة حيث وفق هذه الشروط وحدها سيعرف (وستعرف زوجته) أنه بنفي الرجل وإثبات الكلب أو الشجرة أو اللعبة أو الطفل سيكون قد محا كل أو بعض السمات التي أدرجتها الزوجة في قولها الجرع.

الشجرة :



إذا لم يتحرك الزوج بهذه القوة الحدسية فإن اللغة التي يستعملها، حين تؤخذ معزولة تكون مفقرة بواسطة تعقيدها وهو تعقيد لا يمكن للقاموس بوهم قوته أن يحيل عليه وبذلك تصير الموسوعة هي الفرصة المنظمة التي تسمح للزوج (حدسياً) بإثبات جزء القاموس المفيد له⁽⁶⁷⁾.

إلى هنا قدم أمبرطو إيكو نموذجاً لتمثيل موسوعي محلي يتم فيه استثمار بنية القاموس جزئياً بالشكل الذي يجعله نافعا للإطار العام الذي يتم فيه التمثيل. فكيف يمكن توسيع هذا النموذج استناداً إلى كون الموسوعة توجد كمونيا باعتبارها نسقاً شمولياً بطريقة أو بأخرى وإلا لما أمكن أن نفصل فيها بنجاح تمثيلات محلية؟

(67) المرجع نفسه ص 117.

2.4.2. نماذج لتمثيلات موسوعية أكثر كفاية

أمام هذه الوضعية التي حددها أمبرطو إيكو، يشير أن بعض المعجميين قرروا أن يستعملوا بحرية حزمة خصائص محلية مسماة لسانية ومضطلع بها حدسيا من أجل تحليل دلالي فرعي واحد. هناك مثلاً Pottier 1965، و Filmore 1968 صاحب نحو الأحوال الذي يعي أكثر الطبيعة الاستدلالية للتمثيل الدلالي، و Greimas 1966، و Bierwish 1970. هذا النمط من التمثيلات يعيد صياغة اقتراح المنطق العلاقي عند بيرس الذي سبق له تحديد كيف أن المدلول ينبغي أن يكون مثلاً عبر الحالات إلى عناصر أخرى يكون معها بالضرورة خاضعاً لسياق. هناك أيضاً أمبرطو إيكو ونموذجه الدلالي للانتقادات السياقية والظرافية الذي تمت الإشارة إليه في الفقرة الخاصة بالنص والموسوعة، و Putnam 1975 صاحب مفهوم التمثيل القالي الذي مفاده أن الشكل الطبيعي لوصف مدلول كلمة ينبغي أن يكون مقطعاً منتهياً أو اتجاهها Vecteur حيث ينبغي على المكونات أن تدمج كل مايلي :

أ. السمات التركيبية للفظ : مثلاً الاسم

ب. السمات الدلالية للفظ : مثلاً حيوان أو فترة زمن

ج. وصف لسمة قالية إضافية إن وجدت

د. وصف بواسطة المفهوم Extension

إن مكونات الاتجاه . باستثناء المفهوم . تشكل كلها مجتمعة فرضية حول قدرة المتكلم لهذا فإن الشكل الطبيعي لوصف الماء كما يسمى Putnam لاقتراحه، يتقدم كما يلي :

المفهوم	القالب	السمات الدلالية	السمات التركيبية
H2O	غير ملون شفاف متحول مبرد	جنس طبيعي سائل	اسم ملعوس

يستدعي هذا الاقتراح بعض التاملات المتقدمة، والتي تجمل Putnam كما سبق أن أشرنا غير بعيد عن مجال الأرسطية :

أولاً : المفهوم موضوع وفاء لنظرية المعينات الصلبة désigneurs rigides التي يستعملها Putnam من Kripke. إنه متعلق برباط أصلي مع جوهر هذا النوع الطبيعي بحيث نقر أنه حين يتحدث المتكلمون عن الماء فإنهم يرجعون . باستقلال عن قدرتهم . إلى شيء هو بشكل طبيعي H₂O. وحسب الإطار النظري الذي يستعمله أمبرطو إيكو، فإنه من البديهي أن H₂O هو أيضاً أداة سيميوطيقية ينبغي أن تؤول بدورها. ينبغي إذن إضافة سلسلة من المعلومات حول العدد الذري والبنية الذرية وما إلى ذلك...

ثانيا : إن السبب في كون Putnam أسند مقوم السائل إلى السمات الدلالية و« غير ملون » إلى القالب، يبدو بدهيا، فهو يعتقد أن الماء سائل من الوجهة التحديدية بينما هناك حالات يكون فيها الماء متسحبا أو ملونا. علينا هنا أن نسترجع احتجاج Quine 1955 حين أشار إلى أنه « من المستحيل أن نحدد في المطلق طبيعة السمات التحليلية (باعتبارها متميزة عن السمات التركيبية)، خارج سياق ثقافة معطاة ». إن ما يحدده Putnam باعتباره سمات دلالية هو معجميا عبارات بسيطة، يتفادى معها تخصيص مقومات نموذجية أخرى للسوائل والأجناس الطبيعية. إذا كان الأمر كذلك، فإنه حتى السمات الدلالية ينبغي أن تذوب في شبكات سمات أخرى قلبية احتمالا⁽⁶⁸⁾.

استنادا إلى ما سبق يبدو التمثيل الموسوعي المقترح من طرف Petofi و Neubauer ممثلا للفظ Chlore ، أكثر كفاية رغم أنه أكثر تعقيدا.

3.4.2. التمثيل الموسوعي عند بيطوفي ونوباو

يندرج عمل بيتوفي عموما في سياق مناقشة بنية المعنى والعمليات المنجزة خلال سيرورة التأويل⁽⁶⁹⁾. لا يمثل المثال المقترح هنا إلا إحدى المساعي التي قام بها هذا الأخير من أجل بناء نماذج معرفة موسوعية.

جدول التمثيل الموسوعي لـ « Chlore » :

نجدد الإشارة. قبل تقديم هذا الجدول - إلى أن تمثيل المعرفة المشتركة العلمية افتراضي بشكل خالص ويمكنه أن يتغير حسب السياقات الثقافية.

معرفة المعنى المشترك	المعرفة العلمية
الحد التوليدي	1. المعرفة الكيميائية
عنصر	.العنصر، المقولة
اللون	.الأسرة
مخضر	. تكافؤ العنصر
الرائحة	. الرمز
خائقة	. التحقق
	. التركيب
	شبه المعدن
	مولد الملح
	أحادي التكافؤ
	Q 1
	داخل الكلورور
	Na Cl و HCl

(68) المرجع نفسه [2].

(69) Janos S. Petofi, «Meaning, text interpretation pragmatic - Semantic text class» in Poetics n° 11 1982, p: 490. (69)

2 - المعرفة الفيزيائية	
الحالة الطبيعية	غازي
حالات أخرى	سائل
الوزن	مرتان ونصف أثقل من الهواء
العدد الذري	17
الوزن الذري	33,453
3 - المعرفة البيولوجية	
تأثير على الأعضاء الحية	سام
4 - المعرفة الجيولوجية	
الحالة الطبيعية	0,15 %
5 - المعلومة التاريخية	
الاكتشاف	شيل 1774 دائي 1890
أبحاث أخرى	إنتاج الكلور السائل 1821
6 - المعلومات الاشتقاقية	
الأصل	عن اليونانية Kloros
7 - المعرفة الصناعية	
الإنتاج	إلكتروليس بواسطة الملح المشترك
الاستعمال	تبييض الورق والأنسجة ومطهر.
الحفظ	الحرب الكيماوية
	في البرودة والجفاف داخل أوعية معدنية

يقدم أمبرطو إيكو بعد هذا الجدول عرضاً لما كان Petôfei قد أسماه Te swest أي نظرية بنية النص وبنية العالم التي تسلم بتأويل متعلق بالنص المؤول وبأن بناء نموذج للتأويل يشكل مرحلة من سيرورة التأويل وبأن هذه النظرية ذات طابع تفسيري خاص بتأويل معنى نصوص اللغة الطبيعية⁽⁷⁰⁾. وهي بالتالي تستوحي نموذجاً نفسانياً مأخوذاً من Miller الذي يرى أن المؤول يبني خلال التأويل مفهومه الخاص عن النص المراد تأويله والذي يقوم على مكونين : صورة الذاكرة memory image والنموذج الدلالي Semantic model. يوافق هذان المفهومان مفهومي النص - العالم text-world ووضع النموذج model-set في نظرية بيتوفي⁽⁷¹⁾.

(70) بيتوفي 1982، ص 456.

(71) نفس المرجع ص : 457.

من بين مكونات النظرية الموافقة لمجال حديثنا الراهن، يوجد بناء معجمي للتحديدات داخل قطاع للتحديدات المعجمية وقطاع العلاقات التحويلية *Thésaurus* و *Conversibilité* (مفهوم مماثل لمفهوم القدرة الموسوعية). ففي حين أن التحديد المعجمي لعنصر ما يتضمن معلومات من نمط فونولوجي تركيبى، مورفولوجي، ومجموعة منظمة من السمات الدلالية من نمط قاموسي، فإن مكونات نسق *thesaurus* تبدو أكثر تعقيدا وتتضمن من بين ما تتضمن :

SY : المرادفات

EQ : عناصر متعادلة

TR : ترجمات

ISF : مركبات أكثر كبرا حيث يكون العنصر دلاليا

Field : حقل أو مجموعات موضوعاتية

CAT : مقولة

BT : عناصر أكثر اتساعا مثل الأجناس المنطقية وعلاقات جزء / كل والعناصر المترابطة عموما.

NT : عناصر أكثر تعقيدا مثل علاقات التضمن، وأجزاء العناصر المترابطة.

COL : العناصر الجانبية *Colatéraux*.

ASC : العناصر المتضامة *associés*

EC : العناصر المترابطة اختياريا

ولنضرب لذلك مثلا، فمفردة | طائر | يمكن أن تحلل بحدود *Thésaurus* :

SY : داجن

ISF : طائر مهاجر

Field : حيوانات

BT : منطقي : فقري . كل : كائن حي

NT : منطقي : كواسر، طائر مفرد . جزء : منقار، جناح . عناصر مترابطة : طيور

مهاجرة.

Col : منطقية : ذوات الائداء، زواحف

CE : عش، هواء، شجرة، ماء.

ASC : الطيران، الغناء.

يتعلق الأمر هنا بتسجيل لكل المؤولات الممكنة للعنصر المحلل ولكل الانتقاءات

السياقية والظرفية، فقد استهدف Petőfi بناءات جد جزئية موجهة إلى تحليل نصوص نوعية بحيث أن اقتراحه هذا يدخل في إطار الدلالة ذات التعليمات. هذه التعليمات التي تبدو سلسلة موجهة نحو الاندراج السياقي من أجل تحليل محتوى تعابير معينة⁽⁷²⁾. داخل مثل هذه الدلالات نستعير فرضية بيرس التي بموجبها تبدو الوحدة الدلالية (أو تمثيل المحتوى) نصا مضمرا ويبدو النص اتساعا وتوسيعا لاضمارية الوحدة الدلالية أو عدة وحدات دلالية. وتستثمر التمثيلات الحالية لبرامج الذكاء الاصطناعي، المغذاة بمفاهيم السيناريوهات أو الأطر أو المدونات هذه المقولة، وتحاول ليس فقط تمثيل المدلول المعجمي لعبارة ما موسوعيا بل أيضا تسجيل كل هذه الأشكال الخاصة بالمعرفة والتي تسمح باستخراج استدلالات سياقية⁽⁷³⁾.

5.2. امتدادات النظرية

تخص هذه الصفحات المراد تقديمها الآن تحليل المجال الذي تتوسع فيه هذه النظرية ضمن ما يسمى الآن بالعلم المعرفي وبرامج الذكاء الاصطناعي⁽⁷⁴⁾. إن تمثيلا شموليا يفترض ما يلي :

أ. أخذ شبكة متعددة الأبعاد توصف باعتبارها نموذج كيلىان Q بحيث إن تمثيلات محلية لهذه النموذج مزودة دائما بنص معطى يحتاج إلى معرفة خلفية موسوعية لكي يؤول. هذه التمثيلات المحلية للمعرفة الموسوعية تتخذ هيئة تعليمات من أجل اندراج نصي خالص لتعابير اللغة داخل سلسلة من السياقات، ومن أجل فك التباس صحيح لنفس التعابير حين تلتقي داخل مساق معطى⁽⁷⁵⁾.

ب. اعتبار الأطر والمدونات وتعليمات أخرى تخص تحقيقات سياقية وظرفية مسننة ذلك أن التمثيل الموسوعي لوحدة معجمية ما، يقوى بالإحالة عليها، بحيث إن تمثيل المحتوى يحتل موقعه فقط بواسطة مؤولات داخل سيرورة سيميوطيقية لامتنتية.

ج. اندراج العامل التداولي، حيث ينبغي القيام بسيرورة مزدوجة : البحث داخل النص عما يقوله بالإحالة على انسجامه السياقي الخالص وعلى وضعية أنساق الدلالة التي يحيل عليها، ثم البحث داخل النص عما يجده المتلقي فيه بالإحالة على أنساقه الدلالية الخاصة و/أو بالإحالة على رغباته ودوافعه وإراداته الخاصة⁽⁷⁶⁾.

(72) أمبرطو إيكو 1988، ص : 123.

(73) نفس المرجع ص : 124.

(74) لنا عودة إلى بعض التعريفات الخاصة بهذا الموضوع في سياق لاحق.

(75) أمبرطو إيكو 1984 مرجع مذكور ص : 68.

(76) أمبرطو إيكو 1992، ص : 30.

من ثمة تعاد صياغة أوضاع التأويل حيث تملك استطيعا التلقي المبدأ الهرمونيقي الذي يغتني النص بحسبه من مختلف التأويلات على امتداد القرون. إنها تأخذ في حسابها العلاقة بين الأثر الاجتماعي للعمل وأفق انتظار المتلقين المتوضع تاريخيا، لكنها لاتنفي أن تأويلات النص ينبغي أن تكون مناسبة لفرضية حول المقصد العميق للنص.

بنفس الطريقة نجد أن سيميوطيقا التأويل (نظريات القارئ النموذجي والقراءة كعمل تعاوني) تبحث داخل النص عن وجه القارئ الذي يريد العمل تشكيله وتبحث إذن داخل مقصدية العمل عن المقياس الضروري لتقوم مظهرات مقصدية القارئ⁽⁷⁷⁾.

ربما كان هذا الاندراج للعامل التداولي محفزا للحديث عن تداولية الاستعارة ومقبوليتها كما سبقت الإشارة، وهو ما سنعمل على تتبع تفاصيله في الفقرة الأخيرة من هذا الفصل. هذا الافتراض الثلاثي للتمثيل الموسوعي هو ما سنعمل على تحليله تباعا مستلهمين في ذلك أعمالا ريادية مرتبطة مباشرة باستثمار وتوظيف مبادئ العلوم المعرفية المعاصرة.

1.5.2. الشبكات الدلالية

ماذا نبني حين نفهم خطابا؟ وكيف ننفذ سيورة البناء؟⁽⁷⁸⁾

يفضي هذان السؤالان مباشرة إلى سؤال تركيبية: إذا كان تمثيل المعنى في فهم خطاب هو بناء لشبكة دلالية مرتبطة بسياقه، فكيف نبني هذه الشبكة وماهي قواعدها؟

إن ما يدعى الشبكة الدلالية ينتمي إلى نظريات المعنى النفسانية والتحسية⁽⁷⁹⁾. وهي نظرية تجميعية لتمثيل المعرفة مستنبطة من الحاسوب بما أن معنى الكلمات يكون ممثلا بواسطة تجميعات موصوفة من لفظ لآخر داخل شبكة من الروابط⁽⁸⁰⁾. تتكون الشبكة الدلالية إذن من مجموعة من العقد تربطها أقواس، وبوجه عام تمثل العقد مفاهيم، بينما تغطي الأقواس العلاقات بين هذه المفاهيم. عادة ما تسمى العقد البسيطة بأسماء المفاهيم التي تعبر عنها، أما العقد الأكثر تعقيدا فليس لها بالضرورة أسماء، وهي نفسها شبكات دلالية فرعية⁽⁸¹⁾.

تنسب الشبكات الدلالية لتمثيل المعرفة الإنسانية إلى روس كيليان 1968 في كتابه الذاكرة الدلالية والذي اعترف بالأهمية الكبرى لطبيعة العلاقة بين الألفاظ⁽⁸²⁾ ويجدر بنا إذن نظرا للأهمية التي يكتسبها هذا النموذج، أن نقدم عرضا مركزا لبنيته وخلفياته استنادا لما قام به أمبرطو إيكو في كتابه البنية الغائبة.

(77) المرجع نفسه ص: 32.

(78) Philip N. Johnson Laird, «How is meaning mentally represented?» in *Meaning and mental representation* Ed.(78) By U.Eco Indiana. University Press 1988, p. 99

(79) نفس المرجع ص 100

(80) نفس المرجع ص: 100.

(81) آلان بونية، الذكاء الاصطناعي، عالم المعرفة 1993/172 ص: 139.

(82) فيليب بومستون لا يرد مرجع مذكور ص: 100.

1.1.5.2 نموذج كيليان Q

يرتكز نموذج Q على تعددية للعقد المتصلة فيما بينها بواسطة أنماط مختلفة من الروابط التجمعية. كل مدلول لوحدة معجمية يحتوي في جزء ما من الذاكرة على عقدة تمثل مقولته والمسماة هنا بالاصطلاح البيروني النموذج المجرد Type. إن تحديد نموذج مجرد (أ) يتوقع العمل باعتباره مؤولا لسلسلة من الدوال الأخرى المأخوذة باعتبارها نماذج متحققة Token⁽⁸³⁾.

يتكون تشكّل مدلول الوحدة المعجمية من تعددية روابطه مع مختلف النماذج المتحققة، كل واحد من هذه النماذج يصير بدوره النموذج المجرد (ب) لتشكّل جديد يتضمن باعتباره نموذجا متحققا وحدات معجمية أخرى متعددة بعضها كان نماذج متحققة للنموذج المجرد (أ)، ويمكنها أن تتضمن باعتبارها نماذج متحققة النموذج المجرد (أ) نفسه. يتوقع هذا النموذج إذن تحديد كل دليل بفضل الترابط المتداخل بمجال كل الدلائل الأخرى التي تشتغل باعتبارها مؤولات، كل واحدة منها يمكن أن تصير الدليل المؤول من طرف الأخرى.

يرتكز هذا النموذج في كل تعقيده على سيروية دلالية لمنتبهة. فانطلاقا من دليل يعتبر نموذجا مجردا، يمكن عبور عالم الوحدات الثقافية كله من المركز إلى أقصى المحيط، حيث لكل وحدة أن تصير بدورها مركزا ومحيطا وتحدث إلى ما لا نهاية محيطات أخرى⁽⁸⁴⁾. ربما لا نجانِب الصواب إذا اعتبرنا هذا النموذج وجها آخر لمفهوم التشعب bifurcation والتوالد الذي تمثل الاستعارة المفهوم الأرقى في إحداثه وتشغيله داخل سيرويات نصية تمثيلية، وهو أمر يعتمد أساسا على قدرة موسوعية مزدوجة هي المقتضيات الكمونية للنص والتهينات التأويلية للمتلقى.

2.1.5.2. تمثيل الوحدة الثقافية

يمكن أن نتخيل أن كل وحدة ثقافية (مفهوم سبق تعريفه في إطار النسق الدلالي الشمولي) صندوق يحتوي على عدد كبير من الكريات. بتحريكنا للصندوق يتم إنتاج تشكلات مختلفة وتقاربات وترابطات بين الكريات. هذا الصندوق عبارة عن منبع للمعلومات مقرون بحرارة عليا ويمثل نموذجا مجردا للتجميعات الدلالية في الحالة الحرة. وبما أننا نبحث عن نموذج سيميائي يلتفت إلى الإحياءات المسندة اتفاقيا إلى وحدة معجمية ما، فإنه علينا بالأحرى تخيل كريات مغمطة مؤسدة لنسق من الجذب والدفع بالشكل الذي يجعل بعض الكريات تتقارب والأخرى لا تفعل. إن مغمطة كهذه تقلص

U.Eco. La structure absente Introduction à la recherche sémiotique. Ed. Mercure de France. 1972. p.105 (83)

(84) المرجع نفسه ص: 107.

إمكانية التعالق المتداخل. إنها تؤسس نسقا.

يمكن أن نتخيل أيضا أن كل وحدة ثقافية لهذا الكون الدلالي الشمولي تبث على طول موجات معطاة، الشيء الذي يجعلها في تناغم مع عدد محدد (رغم شفاعته) من الوحدات الأخرى. سنحصل هنا على نموذج للسنن، لكن ينبغي أن نقر بأن طول الموجات يمكن أن يتنوع حسب الرسائل الجديدة المبثوثة وإذن فإن إمكانية الجذب والدفع تتغير مع الزمن.

يقر نموذج Q أن السنن يمكن أن يتلقى معلومات جديدة وأنه يمكن استنتاج معلومات جديدة انطلاقا من معطيات غير مكتملة. إنه نموذج للإبداعية اللسانية، وهو بشكل ما يستدعي ما ذكره فغنشتاين عن المدلول حين تحدث عن وجود مشابهاة عائلية⁽⁸⁵⁾، وحين اعتمد مفهوم اللعب مقدما من خلاله مثالا جليا لهذه المسألة.

إن فكرة اللعب ترجع إلى عائلة للنشاطات المتباينة (لعب الشطرنج، لعب الكرة) والتي يمكن أن تكون لها مكونات مشتركة (بين شخصين يلعبان الشطرنج أو الكرة هناك فكرة الانتصار أو السقوط) كما يمكن أن تنفصل بواسطة تباينات جذرية (لعب الشطرنج ولعب منفرد لطفل يرمي الكرة أمام الحائط).

يستنتج فغنشتاين أن شيئا ما يسري على طول الخيط أي التراكب المتصل لهذه الأوتار. تذكر صورة هذا التراكب المتصل للارتباطات بصورة نموذج Q، ذلك أن هذا النموذج في المرحلة التي يقدمه فيها كيليان هو جزء من كون دلالي حيث يمس السنن من أجل تأسيس انجذابات ودفعات⁽⁸⁶⁾.

3.1.5.2. تمثيل المعرفة بالشبكات الدلالية.

نقدم هنا نماذج لشبكات دلالية نبين من خلالها أهمية الشبكة وارتباط قوتها بتعدد الصياغة. لقد ارتبطت مسألة ضرورة إقامة شبكات دلالية بنظام الذكاء الاصطناعي وهو نظام لمعالجة المعارف سواء تلك المدركة بحواسنا أو المكتسبة من واقع خبراتنا أو المنقولة إلينا من غيرنا⁽⁸⁷⁾.

هناك ثلاثة أمثلة لتمثيل الخبرة أو المعرفة :

- تمثيل المعرفة في هيئة قواعد : وتستخدم في تمثيل الخبرات العملية حيث يقوم مهندسو المعرفة باستخلاص الخبرة من خلال لقاءات مباشرة مع الخبراء، بعد ذلك تتم صياغة الخبرة في صورة قواعد.

(85) المشابهة العائلية مفهوم من وضع الفيلسوف فغنشتاين وتم تطويره في إطار نظرية الشاهد الأمثل والصياغة المقولية.

(86) أمبرطو إيكو 1972، ص : 108.

(87) نبيل علي، العرب وعصر المعلومات، عالم المعرفة، 184، 1994، ص : 144.

. أسلوب الدلالة الرسمية : وتستخدم عادة في تحويل العبارات اللغوية إلى علاقات منطقية من دوال الإسناد باستخدام أساليب الدلالة الصورية .

. التمثيل بالشبكة : عادة ما تتعامل نظم معالجة المعارف مع الموجودات أو الأحداث . ويحتاج ذلك إلى تمثيل معرفتنا عن هذه الموجودات أو الأحداث بطريقة هندسية أبعد ما تكون عن الطابع السردى المعتاد، وتعتبر الشبكات الدلالية إحدى الوسائل العلمية لتحقيق هذا الغرض .

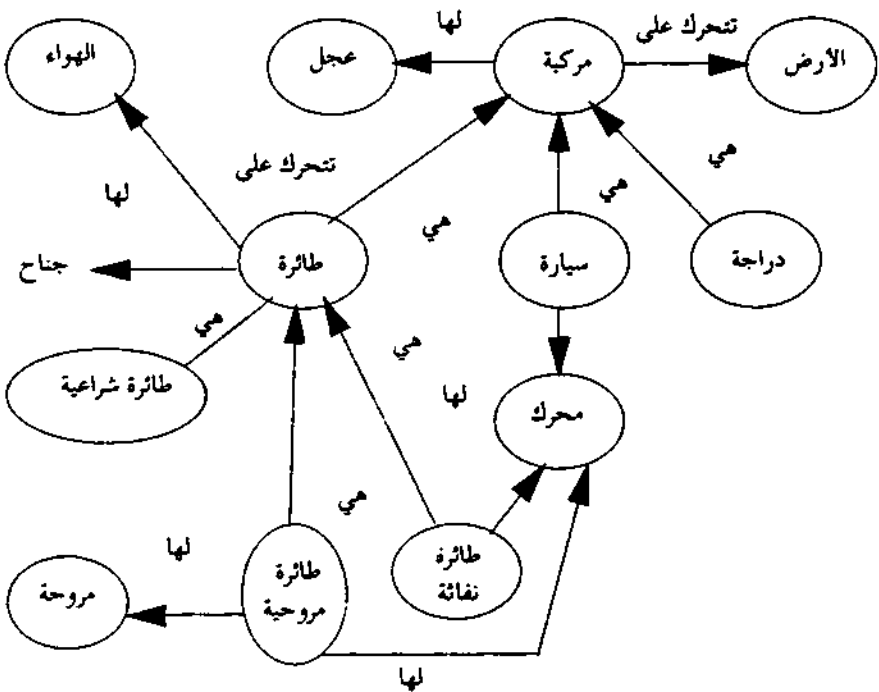
يمثل الشكل التالي مثالا مبسطا لجزء من مجموعة من العناصر وخطوط الربط، تمثل الأخيرة أنواع العلاقات التي تربط بين هذه العناصر . من أمثلة هذه العلاقات :

. علاقة تضمين inclusion (هو أو هي) : أي سيارة هي مركبة .

. علاقة امتلاك possession (له أو لها) : أي طائرة لها أجنحة .

. علاقة ارتباط association (علاقة المركبة بسطح الحركة في حالتنا) أي ذو عجل يتحرك على الأرض .

الرسم : مثال مبسط لشبكة دلالية عن المركبات .



توضيح : الدوائر موجودات والخطوط علاقات

رغم أهمية هذا المثال، فإننا نحتاج إلى فهم أوسع لكيفية نمو هذا المفهوم من الصياغة البسيطة إلى الصياغة الأكثر تعقيدا والتي توافق في تعقدها أنماط الأمثلة الممكنة ورودها إما داخل أوضاع بسيطة للغة الطبيعية أو أوضاع مندرجة في سياقات نوعية.

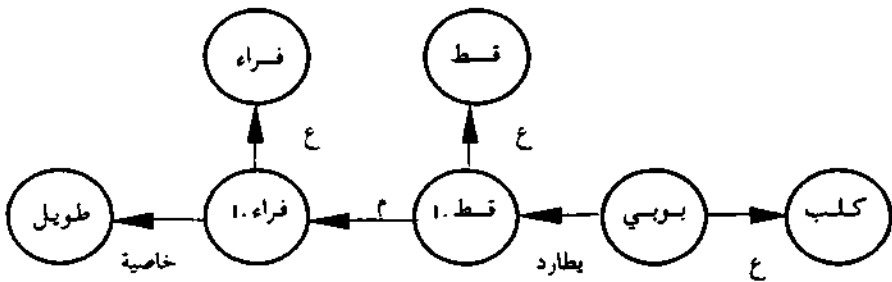
كيف تطور التمثيل إذن باستخدام الشبكات الدلالية؟

نستعين هنا بما قدمه آلان بونيه⁽⁸⁸⁾، الذي يتضمن كتابه تفاصيل هامة في الموضوع ويعرض تمثيلات على شكل جمل أو مركبات :

مثال أول : « يطارد بوبي القطه ذات الفراء الطويل »

تقول هذه الجملة إن بوبي (وهو الكلب) يطارد كائنا وهو (قط) يمتلك شيئا آخر وهو (الفراء) الذي له خاصية أنه طويل.

تمثيل / م : تدل على الملكية - ع : عنصر من.



غالبا ما تكون العقد الغير المعنونة حالات لمفاهيم أعم، ويمكن أن تعنون في حالة الضرورة بإضافة لاحقة كما في (قط ١.) أعلاه، وتتصل بالمفهوم الأم بواسطة قوس يسمى (ع) ليبدل على علاقة العضوية. إذن تربط العلاقة (ع) الفرد بالمجموعة أو العائلة التي هو عضو فيها، وهناك علاقة أخرى (ف) ودلالاتها (مجموعة فرعية من) تربط المجموعة بمجموعة أكبر أو ببطقة أعم وأكبر :

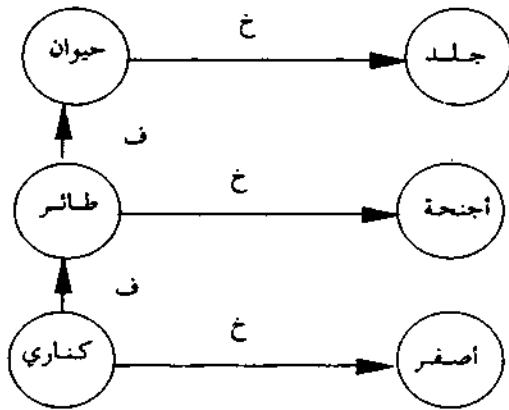
(بوبي كلب وهو حيوان)⁽⁸⁹⁾.



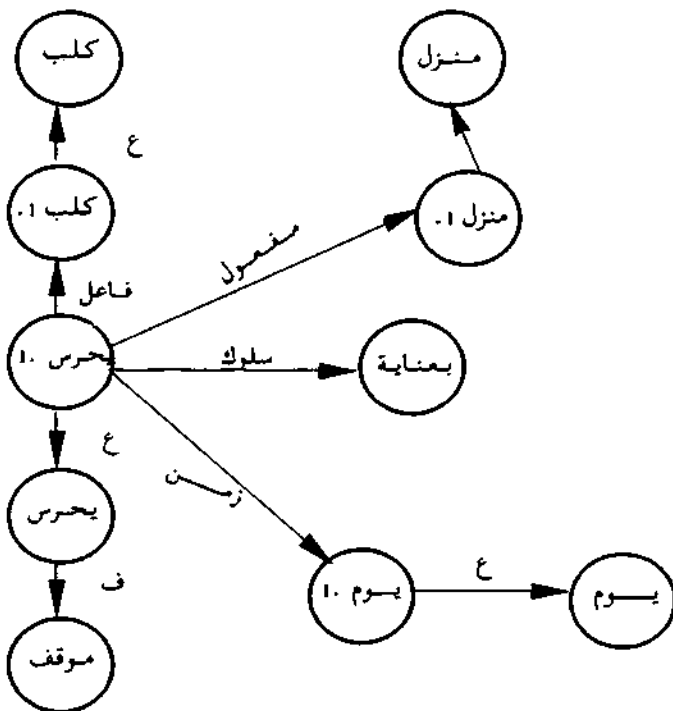
⁽⁸⁸⁾ آلان بونيه، الذكاء الاصطناعي، مرجع مذكور.

⁽⁸⁹⁾ المرجع نفسه ص : 141.

إن خواص العقدة الأم (خ) عادة ما تتوارثها العقد الأبناء، هكذا يمكن استنباط أن (الكناري) له أجنحة وجلد من الأقواس الصاعدة المعنونة (ف) كما في المثال التالي :

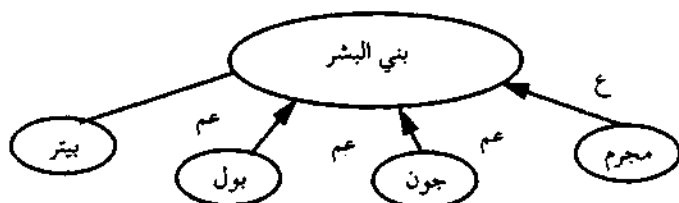


يعبر الرسم التالي عن الجملة « حرس الكلب المنزل بعناية طوال اليوم » حيث تتقدم صيغة التمثيل باستخدام نحو الاحوال الإعرابية لفيلمور، وهو مجال نظري سبقت الإشارة إليه والذي يركز على أدوار الفاعل والمفعول والأداة والزمن والمكان :

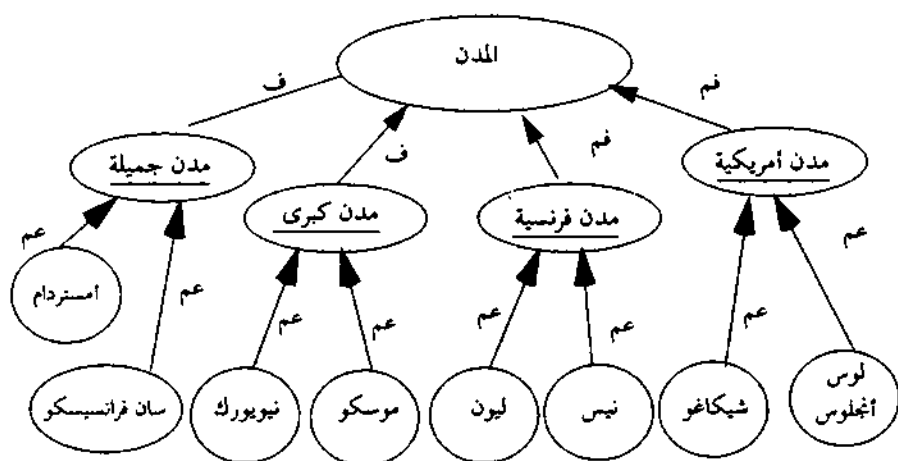


لا تكفي العلاقات التي سبق تقديمها «عنصر من»، و«مجموعة فرعية» من للتعبير عن العلاقة بين العقد الشقيقة أي بين العقد التي لها أم مشتركة، لهذا استحدثت علاقات أكثر تخصصاً في بعض الصيغ وخاصة في الشبكات الدلالية المجزأة مثل «عم» (عنصر مباشر) وفم (فرع منفصل)⁽⁹⁰⁾.

يوضح الرسم التالي قيمة العلاقة «عم» فبيتر وبول وجون متورطون في تحقيق بوليسي، فقد ارتكبت جريمة والثلاثة مشتبّه فيهم، ويرتبط الثلاثة بمجموعة الأدميين بواسطة قوس «عم» بينما يرتبط المجرم (غير معروف) بقوس «ع» لنبين أنه قد يكون أحد الثلاثة :



أما الرسم الموالي فإنه يوضح الفرق بين «ف» (مجموعة فرعية من) و«فم» (مجموعة فرعية منفصلة)، فلا يمكن أن تكون مدينة ما أمريكية وفرنسية في نفس الوقت، ولكن منطقياً لا يوجد ما يمنع أن تكون مدينة كبيرة وجميلة في نفس الوقت. الرسم :



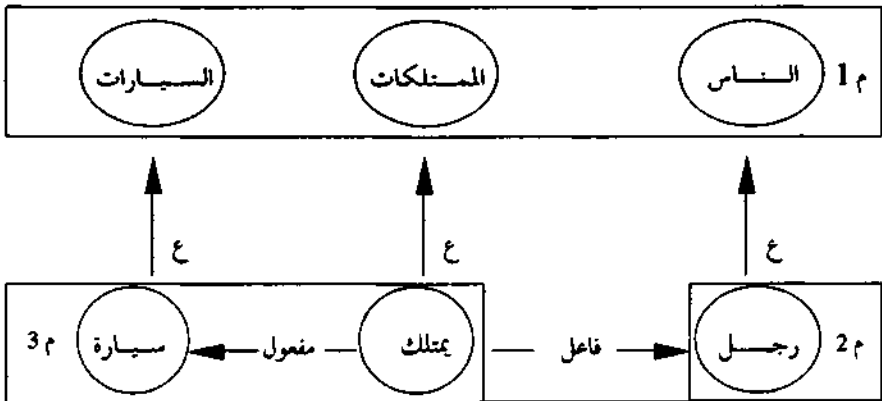
(90) المرجع نفسه ص : 146 .

إن استخدام هذه الأنواع المتقدمة من الأقواس يزيد من قوة الشبكة، وبذلك يمكن لبرنامج أن يستنبط من هذا المثال أن ليون ليست مدينة أمريكية ولكن لا يوجد ما يمنع البرنامج من أن يقرر أن امستردام من المدن الكبرى.

4.1.5.2. تجزئة الشبكات الدلالية

تسمح فكرة الشبكات المجزأة التي قدمها جاري هندركس لمجموعات من العقد والأقواس أن تتجمع سويا في مساحات مجردة لتحدد مجالا دلاليا لعلاقات مختلفة. ويمكن أن تنتمي كل عقدة وكل قوس إلى واحد أو أكثر من هذه المساحات، كما يمكن أن تكون هناك روابط بين عقد في مساحات مختلفة، ولكن يجب اعتبار جميع هذه الروابط عابرة لحدود المساحات المختلفة.

يبين الرسم التوضيحي التالي تمثيلا لعبارة «هناك رجل يمتلك سيارة»، كما يبين صفة هامة للشبكات المجزأة وهي افتراض السور الوجودي عندما نخصص بنية ما إلى مساحة من المساحات. وهنا تحتوي المساحة (1م) على معلومات خلفية مثل معلومات عن الناس وملكية السيارات، التي قد تكون ذات فائدة في الجملة. وتمثل (2م) «رجل معين» والذي يقوم بدور الفاعل في الجملة. وتمثل (3م) مثالا خاصا للملكية وهي الترجمة لعبارة «يملك سيارة».



إن قوة الشبكات تتزايد بتعمد الصياغة كما سبق القول آنفا. ولابد أن يكون هناك حل وسط بين تعمد هيكل البيانات والبرنامج المفسر، فكلما كان الهيكل مفهوما جيدا، كلما كان إرشاد المفسر أفضل⁽⁹¹⁾.

يتبين من خلال هذه المعطيات أن التمثيل بالشبكة الدلالية تتحكم فيه نفس آلية

(91) المرجع نفسه ص: 152.

التحديد الأرسطية.⁽⁹²⁾ مثال : (امرأة). الجنس الأعلى : إنسان، الجنس : أنثى، السن : بالغـة⁽⁹³⁾ . لكن إذا تجاوزنا كما يقول د. محمد مفتاح هذه المشابهات فالمنطقات الاستمولوجية والغايات مختلفة. إن التحليل الشبكي لا يهدف إلى التحديد الجامع المانع وإنما يقصد إلى خلق أفق انتظار حول المثال أو الطراز المحلل prototype، لأن مثل ذلك غير ميسر، كما أنه يوظف لغايات تعليمية، فعندما يذكر مفهوم قاعدي مشترك بين عامة الناس يمكن لسامعه أن يتصوره بسهولة ويستدل به على ما هو أكثر منه تجريدا (سيارة الركوب العادية وسيارات السباق وأنواعها)، وعقده الدلالية تجميع لشذرات المعرفة ضمن مواضيع ومفاهيم وأوضاع (الكرسي وانتاؤه إلى الأثاث واللعب والحرب والبناء) وليس مجرد تحليل ذري لمفهوم منعزل، وهو وسيلة استدلالية لاثبات العلاقة بين جمل النص مما يؤدي إلى تنظيمه وملء فراغاته⁽⁹⁴⁾.

مع ذلك، قد يبدو أن هناك تعارضا بين ميدان الشبكة الدلالية والاستعارة، لكن إذا انتبهنا إلى دور المفهوم في السياقات اللغوية والثقافية وإلى الطابع البنائي للتحليل الشبكي فستكون الاستعارة كما يقول ماك كورماك « جمع بين عقدتين مختلفتين ليس بينهما علاقة رتيبة أو تضمنية أو وراثية مثل الحزن والغبار : وجه مفر/ وجه حزين »⁽⁹⁵⁾.

يقودنا الحديث عن الشبكة الدلالية إلى استخلاص مفهوم أعم وأشمل هو مفهوم النماذج الذهنية الذي يتزعم اتجاهاه J.Laird الذي سبقت الإشارة إليه وذلك في إطار تقديم بديل معرفي يشكل ثورة ضد مقاربة تفكيك الكلمات لإدراك معنى الجمل وضد تحليل نموذج الترابط المفهومي عند روجي شانك⁽⁹⁶⁾.

يفترض منطلق هذا الاتجاه أن الفهم يحصل عبر النماذج الذهنية أكثر من حصوله عبر تحليل معاني الكلمة، كما أن مثل هذه المفاهيم تبتعد عن تعداد المقومات التي هي غير منحصرة⁽⁹⁷⁾ وبالتالي يصير السؤال الأساسي ليس علاقة اللغة بالنموذج أو علاقة اللغة بنفسها بل العلاقة التي تقيسها اللغة بالعالم عبر قوة الذهن، من هنا تصير الشبكة الدلالية أو التفكيك الدلالي أو مسلمات المعنى غير كافية لهذا الأمر لأنها لا تقدم تفسيراً كافياً لمسألة شروط الصدق⁽⁹⁸⁾.

(92) د. محمد مفتاح مجهول البيان دار توبقال للنشر، 1990، ص : 67.

(93) فيليب جونسون لا يرد، مرجع مذکور، ص : 100.

(94) محمد مفتاح 1990، ص : 67.

(95) Mac Cormac. Cognitive theory of metaphor. A Bradford Book - The MIT Press Cambridge London 1985

(96) المرجع نفسه ص 76.

(97) المرجع نفسه ص 77.

(98) عن العلاقة بين اللغة والعالم أو اللغة والواقع، هناك عدة أبحاث في فلسفة اللغة وعلوم الأعصاب، اهتمت بهذه المسألة وناقشتها بأسباب، سواء فيما يتعلق بمناهية اللغة وعنصر التجربة عند :

M.Saucet. La sémantique générale. Le Courier de livre 1987 أو ما يتعلق بمسألة الإحالة والتواصل من وجهة نظر المستمع أو القارئ حول ما إذا كان المرجع ملموساً أو مجرداً عند :

تقيم نظرية النماذج الذهنية إذن علاقة تلازمية : يمكن بناء نماذج للعالم بالارتكاز على الخطاب ويمكن عند الحاجة مقارنة مثل هذه النماذج مع تلك التي تبنى بوسائل أخرى . عبر الإدراك وعبر الذاكرة وعبر الخيال : تكون عبارة ما صادقة فيما يتعلق بالإدراك أو الذاكرة أو الخيال إذا كانت شروط صدقها مستوفاة داخل النموذج المشتق عن هذه الأصول⁽⁹⁹⁾.

إن القاسم المشترك بين هذه المفاهيم جميعها هو محاربة النزعة الذرية الوضعية التي تعكسها الاستمولوجيا الأرسطية والشجرة الفورورية وتجلياتها المختلفة لدى الأرسطيين الجدد في مصطلحات جديدة، مثل منطق المحمولات والشبكة الدلالية والأوليات الدلالية والمسلّمات المعنوية، وهو اقتراح إطار نظري مرن يسمح بادراك تقريبي للمفاهيم يستوي فيه الخبير والإنسان العادي، ويتمثل في فسح المجال للمساق اللغوي والأوضاع العامة لثمنح للمفهوم دوره في إطار بنية شاملة متماسكة تتحقق عبر آليات التشعب والربط والتشغيل ويبين ما فيها من فراغ بالاستدلال بالغياب والفروض الاستكشافية والتقييس (استمولوجية العلم المرقي)⁽¹⁰⁰⁾.

نحتاج إذن إلى وقفة مركزة عند هذه المفاهيم، وأولها هو :

2.5.2. الفروض الاستكشافية

الفرض الاستكشافي Abduction سيرة استدلالية، تتعارض مع الاستنتاج Deduction، ذلك أن الاستنتاج ينطلق من قاعدة ويعتبر حالة لهذه القاعدة، ويستدل آليا على معنى ضروري⁽¹⁰¹⁾.

= Eric Buysens, «Reference and Communication» in *Semiotica* n° 70-3/4, 1988 سنحاول في هذا الهامش أن تقدم بعض الخلاصات مركزين على ماهية اللغة وعنصر التجربة، على أن روح هذه المفاهيم سارية في مجموع تفاصيل عملنا :

ليست اللغة مرتبطة بتجاربنا. نحن غالبا ما نخلط منطق اللغة بمنطق الأشياء. فقوانين النحو ليست بالضرورة قوانين العالم. الكلام تأويل للعالم. اللغة إذن طريقة معينة لتنظيم تجاربنا والمعنى يظهر باعتباره الرابط بين اللفظ والتجربة، فإذا كان اللفظ باعتباره رمزا جماعيا ينتمي إلى عشيرة لسانية فإن المعنى الذي يخلقه فردي : ليس هناك شخصان يمكن أن يزعموا أنهما يمتلكان نفس التجربة تماما. بهذا يمكن القول بأن هناك من اللغات بقدر ما يوجد من أفراد (صوسي ص 18). مسألة التجربة هاته تعود إلى أن اللغة اصطناع (instrument de Simulation)، مثلا أنا حائر في قضاء عطلي بين أماكن ثلاثة. بتجميعي لوثائق من وكالة أسفار، سأكون قادرا على تنظيم تخيل عن الخطوط الكبرى لمسار السفر : الزمن، أماكن الترفيه، المصاريف... هذه السيناريوهات المختلفة ستسمح لي بالقرار دون أن يكون علي أن أقوم بالتجربة أولا وهو شيء مستحيل، أو كما يقول ميلان كونديرا في (رواية هشاشة الكائن ص 19) : «لا يمكن للإنسان أبدا أن يعرف ما يجب عليه أن يرغب فيه لأن له حياة واحدة وهو لا يستطيع لأن يقارنها بحيوات سابقة، ولا أن يقومها في حيوات لاحقة». إن الجزء الأكبر من معرفتنا مرتبط بهذه القدرة على اصطناع أوضاع هي من أكبر الاختلافات التي تفصلنا عن التفكير الحيواني بالسماح لنا بمراكمة معارف دون تجربتها : اللغة إذن استمارة بمعنى كونها لا تقوم فقط بتخزين التجربة بل تنقلها أو تترجمها من نخط لآخر.

(99) فيليب جونسون لا يرد. مرجع مذکور ص 115.

(100) د. محمد مفتاح 1990: 77.

(101) أمبرطو إيكو 1992: 248.

مثال للاستنتاج :

أ. كلما ضرب A فإن B يحرك ساقه .

ب. لكن A ضرب

ج. إذن B حرك ساقه .

لنفترض أنني أجهل كل هذا وأنتي أرى B يحرك الساق، سأفاجأ بهذه النتيجة الغريبة (ج) . بارتكازي على تجارب سابقة معروفة في مجالات مختلفة فإنني أسعى إلى صياغة قاعدة غير معروفة (أ) إذا كانت (أ) صالحة وإذا كانت (ج) نتيجة لحالة (ب) ، فإن (ج) لن تصير إطلاقاً مفاجأة .

ينبغي أن تحتبر هذه الفرضية من أجل إمكانية تحويلها إلى قانون، لكن هناك في السيرة الدلائلية اللامنتهية حالات عدة لا أبحث فيها عن قوانين كلية بل عن تفسير قادر على رفع الالتباس عن حدث تواصلتي معزول .

ينطق أحدهم لفظ « Rosa » ولا أعرف هل يقصد وردة حمراء أم شيئاً آخر . سأفترض أن المتكلم زارع ورد وأراهن على التأويل الأول . سيكون الأمر أفضل إذا كان الفرض الاستكشافي مشجعاً بواسطة سياق (سياق مثل « زرع وردة » يؤسس أثراً أكيداً) . خلاصة الأمر أن الفرض الاستكشافي إجراء نموذجي بواسطته نكون في السيميوطيقا، في مستوى اتخاذ قرارات صعبة حين نكون بصدد اتباع تعليمات ملتبسة⁽¹⁰²⁾ .

لن يتوقف الأمر عند هذا التعريف، لقد خضع هذا المفهوم لتعريفات أساسية انطلاقاً من تحليلات أقامها (أمبرطو إيكو 1992) حول أرسطو وبيرس ثم فولتير وشرلوك هولمز حيث يميز بين نوعين من الفرض الاستكشافي :

النوع الأول : ينطلق من فعل أو مجموعة أفعال خاصة مفاجئة وينفتح على فرضية قانون جديد (حالة كل الاكتشافات العلمية) .

النوع الثاني : ينطلق من فعل أو مجموعة أفعال خاصة مفاجئة وينفتح على فرضية فعل خاص يفترض أنه سبب الفعل أو الأفعال الأولى (حالة التحري الإجرامي)⁽¹⁰³⁾ .

يمكن القول إن النمط الأول من الفرض الاستكشافي يخص طبيعة العوالم في حين أن الثاني يخص طبيعة النصوص، فالعوالم هي ما اعتاد العلماء أن يفسروا به القوانين بينما النصوص هي سلسلة منسجمة من القضايا أو الجمل propositions مترابطة فيما بينها بواسطة محور topic أو موضوع مشتركة . بهذا المعنى فإن متواليات الأحداث التي يتتبعها المتحري تكون هي الأخرى قابلة للتحديد باعتبارها نصاً لأنها يمكن أن تختزل إلى متواليات من القضايا .

(102) المرجع نفسه ص 249 .

(103) المرجع نفسه ص 260 .

مع ذلك لا يبدو هذا التحديد مقنعا تماما، فإذا كان الفرض الاستكشافي مبدأ عاما يحكم كل المعرفة البشرية فلا ينبغي أن يكون هناك اختلاف جوهري بين هذين النمطين. من ثم يرى أمبرطو إيكو أن ميكانيزم الفرض الاستكشافي لا يمكنه أن يتضح إلا إذا قبلنا معالجة العوالم باعتبارها نصوصا ومعالجة النصوص باعتبارها عوالم. داخل هذا المنظور يحل الاختلاف بين نمطي الفرض الاستكشافي، فحين يؤخذ فعل منفرد باعتباره فرضية تفسيرية لفعل آخر منفرد، فإن الأول يشغل (داخل عالم نصي معطى) كقانون عام يفسر الثاني. ففي الاكتشاف العلمي نصوص القوانين عبر الاكتشاف الوسيط لأفعال أخرى، أما في التأويل النصي، فنعرف أمثالا جديدة هامة باقتضائنا لبعض القواعد العامة (التناصية) ⁽¹⁰⁴⁾.

2.5.2.1. الفرضية والفرض الاستكشافي وفرض الفرض

يقترح بيرس نمطين من الاستدلال :

. الفرضية التي بواسطتها نعزل قاعدة مسننة سلفا والتي ترتبط بها حالة بواسطة الاستدلال .

. الفرض الاستكشافي : وهو التبني المؤقت لاستدلال تفسيري ينبغي أن يخضع لمراجعة تجريبية والذي يسعى إلى إيجاد متزامن للحالة وللقاعدة .

حسب أمبرطو إيكو، يستحسن تمييز ثلاث أنماط من الفرض الاستكشافي تبعا لاقتراحات Bonfatini 1983، يضيف إليها هو المفهوم الجديد لفرض الفرض .

2.5.2.2. الفرضية أو الفرض الاستكشافي المقنع

يكون القانون معطى بطريقة أو توماتيكية أو شبه أو توماتيكية ونسميه : قانوناً مسنناً. من المهم أن نلاحظ أنه حتى التأويل بواسطة سنن يقتضي جهدا استكشافيا ولو كان ضئيلا. لنفترض أن كلمة Homme في الفرنسية تعني ذكراً بشرياً بالغاً، ولنفترض أنني أعتقد فهم عبارة Homme. لكي أتمكن من فهم دلالتها ، علي أولاً أن ألاحظ أن الأمر يتعلق بتحقيق token للفظ فرنسي Type. يبدو أن هذا العمل التأويلي ينجز دائماً آليا. فيكفي أن نحيا داخل وسط يتكلم العالم فيه لغات مختلفة لكي ننتبه إلى أن اختيارنا ليس آليا تماما .

إن التعرف على ظاهرة معطاة باعتبارها نموذجاً متحققاً لنموذج مجرد يقتضي بعض الفرضيات حول السياق التعبيري وحول السياق الخطابي ⁽¹⁰⁵⁾.

3.2.5.2. الفرض الاستكشافي المقعد

ينبغي أن تنتقى القاعدة بواسطة سلسلة من القواعد متساوية الإمكان equiprobable التي تقترحها علينا المعرفة الشائعة للعالم (أي الموسوعة السيمائية) . بهذا المعنى يكون لدينا

(104) المرجع نفسه . ص 262

(105) المرجع نفسه ص 263 .

استدلال على قاعدة هو الفرض الاستكشافي بالمعنى الدقيق. بما أن القاعدة منتقاة باعتبارها الأكثر انتقاء من الكل، دون التأكيد من أن الأمر يتعلق بالقاعدة الجيدة، فإن التفسير هو وحده الذي يؤخذ بعين الاعتبار في انتظار مراجعات متتالية.

على المستوى النصي، يدل التعرف على سلسلة باعتبارها متوالية نصية على إيجاد محور نصي يقيم علاقة منسجمة بين مختلف المعطيات النصية دون رابط بينها. إن تعريف محور نصي هو حالة جهد استكشافي مقعد. غالبا ما نجهل ما إذا كان المحور المفترض هو الجيد، فالتأويل النصي يفتح أحيانا على تحيينات مختلفة ودلالية متصارعة. يدل هذا على أن كل مؤول لنص ينجز فروضا استكشافية من أجل الاختيار بين عدة قراءات ممكنة لهذا الأخير⁽¹⁰⁶⁾.

4.2.5.2. الفرض الاستكشافي المبدع وفرض الفرض

ينبغي على القانون أن يبتدع من جديد وهذا ليس أمرا صعبا خصوصا وأنا نملك الذهن إبداعيا بشكل كاف. وهذا النمط من الابتداع يفرض إنجاز فرض للفرض.

يقتضي فرض الفرض أن نقرر ما إذا كان العالم الممكن المحدد بواسطة فروضنا الاستكشافية ذات المستوى الأول مطابقا لعالم تجربتنا. في الفروض الاستكشافية المقننة والمقعدة، لا يكون هذا المستوى الفوقي *métaniveau* ضروريا، بما أننا نجد القانون انطلاقا من تجربتنا حول العوالم الحقيقية المراقبة سلفا. بعبارة أخرى يكون مرخصا لنا بواسطة معرفة العالم المشترك أن نفكر أن القانون قد تعورف على صحته سلفا (يتعلق الأمر فقط بمعرفة ما إذا كان هو القانون الأجود من أجل تفسير هذه النتائج).

في الفروض الاستكشافية الإبداعية ليس لنا هذا النمط من اليقين. سنسعى إلى التكهن حول طبيعة النتيجة (علتها) ثم حول طبيعة الموسوعة (بالشكل الذي روجع فيه القانون الجديد فإن اكتشافنا يقود إلى تغيير النموذج *paradigme*).⁽¹⁰⁷⁾ إن فرض الفرض أساسي، ليس فقط في الاكتشافات العلمية بل أيضا بل في التحري الإجرامي.⁽¹⁰⁸⁾

6.2. مفاهيم لتحليل الموسوعة والسياق

تنتمي هذه المفاهيم إلى حقول الذكاء الاصطناعي وعلم النفس المعرفي وهي تمتلك قوة إجرائية قادرة على تحليل بنية الموسوعة ضمن سياق نصي أشمل وتتكفل بتمثيل المعرفة

(106) المرجع نفسه ص: 272.

(107) حول مسألة التغيير في النموذج العلمي ونسبية مفهوم القطيعة ينظر كتاب T.Kuhn, structures des révolutions scientifiques : Ed Flammarion 1983

(108) أمبرطو ريكو 1992 : 265.

الخلفية لتلقي الخطاب وتنظيم معلوماته حين يواجه خطابا يغيب عنه الوضوح وشفافية المعنى مثل الخطاب الشعري .

تتعلق هذه المفاهيم أساسا بتنظيم المعرفة، « فإذا كان الإنسان يملك قدرا هائلا من المعارف وحين يواجه خطابا ما، لا يسحب من ذاكرته إلا المعلومات التي توافق خطابه فمعنى هذا أن هذه المعرفة مخزنة بطريقة منظمة ومضبوطة »⁽¹⁰⁹⁾.
نستخلص من هذا الكلام ما يلي :

• إن التساؤل حول كيفية معرفة الناس لما يتحرك في نص ما، ليس إلا حالة خاصة للتساؤل حول كيفية معرفة الناس لما يجري في العالم⁽¹¹⁰⁾.

• إن المعلومات الموسوعية المرتبطة بالتقاليد الأدبية وبمنتج النص غالبا ما توجه القارئ في بناء سياق النص الذي قد يكون ممتدا في نصوص سابقة أو لاحقة⁽¹¹¹⁾.

• إن الفهم عملية ذاكرية وفهم الخطاب يعد بالأساس عملية سحب للمعلومات من الذاكرة وربطها مع الخطاب المواجه. فالنظريات التي تقعد لهذه السيرورات تهدف كلها إلى وصف الكيفية التي تنظم بها معرفة العالم في ذاكرة الإنسان ثم كيف تنشط هذه المعرفة في عملية فهم الخطاب⁽¹¹²⁾، وبالتالي فإن كل المفاهيم التالية تقدم طرائق تمثيل المعرفة الخلفية المتراكمة في ذهن القارئ.

1.6.2 . الإطار

إن المخاطب (سواء كان حاسوبا أو كائنا بشريا) موهوب بقدرته موسوعية موسعة تشمل هيئة الاطر والمدونات⁽¹¹³⁾. لقد وضع هذه النظرية مينسكي ليرى بها تمثيل المعرفة الخلفية حيث معرفتنا مخزنة في الذاكرة على شكل بنيات معطاة تمثل وضعيات جاهزة. فحين يواجه شخص ما وضعية جديدة فإنه يختار من الذاكرة بنية تسمى إطارا، وهو إطار متذكر للتكيف مع الواقع عن طريق تغيير التفاصيل حسب الضرورة⁽¹¹⁴⁾.

الإطار تنظيم للمعرفة ضمن مواضيع مثالية prototypes وأحداث قالبية ملائمة لأوضاع خاصة⁽¹¹⁵⁾ وقد تم توظيفه لتجاوز قصور الشبكة الدلالية رغم وجود الكثير من التماثلات بينهما. يتكون الإطار من عقد وروابط وشغالين :

• العقد : المستوى الأعلى أو العقدة العليا تتولد عنها عقد صغرى لها نهايات

(109) محمد خطابي، لسانيات النص : مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي بيروت 1991 ص : 370.

(110) المرجع نفسه ص 371.

(111) المرجع نفسه ص 376.

(112) المرجع نفسه (ص 62)

(113) إيكو 1984 مرجع مذكور ص 71.

(114) خطابي، مرجع مذكور ص 63.

(فضاءات فارغة) يتم ملؤها ببعض البنيات أو التعابير تدعى المألقة Filles. بعض هذه التعابير قد يتشعب إلى عقد جديدة على أن بعضاً آخر قد يتوقف. هكذا فإن الإطار (العقدة العليا) قد يتشعب إلى أطر فرعية (عقد فرعية بعضها منجب وبعضها عقيم)⁽¹¹⁶⁾.

الروابط : تشير إلى العلاقة الوثيقة بين الإطار الأم والأطر الفرعية. لضبط العلاقات صيغت مفاهيم : من جنس كذا... / اختصاص كذا... مثال كرسي (عقدة فرعية) أثاث (عقد فرعية). شكل الخصائص أو الصفات التي من شأن الكرسي أن يمتلكها ينبغي أن تعزى إليه إلى أن يثبت العكس. هذا العزو هو ما يدعى بالاستدلال بالغياب⁽¹¹⁷⁾ inference by default الذي يعتبر آلية تنبؤية وافترضاً تفسيريًا نلما بهما الفراغ أو التقطع في التأويل⁽¹¹⁸⁾، ذلك أن جزءاً كبيراً من فهمنا لما نقرأ ونسمعه ونراه يعد نتيجة صنعنا حوافز وأهداف ومخططات ودوافع المشاركين في الأحداث الموصوفة والمشاهدة، فالمتلقي يلجأ إلى الاستدلال عندما يحس بأن تعطل فهمه وتأويله للنص ناتج عن فراغات أو تقطعات ينبغي أن تملأ لكي يصل إلى تأويل ممكن⁽¹¹⁹⁾.

الشغالون : هي آلية تقوم بدورين في الربط بين الأطر (العقد) وتنشيطها حينما تدعو الحاجة حيث تتعلق عملية الربط والتنشيط بـ «إذا ما كان كذا فإنه يكون كذا أو يحتاج إلى كذا أو يضاف كذا أو ينقل كذا...»

مثال : علاقة الكرسي بالاثاث تطرح حسب مسألة علاقة الإطار العام المجرد Type بالإطار المتحقق أو الواقعي Token التي أشرنا إليها أثناء تقديم نموذج كيليان ذي الأصل البيروني. وإدراك هذه العلاقة نورد مثالاً آخر :

إطار ————— دار (جنس بناء))

فضاء ————— (مطبخ) قيمة (معاصر)))

فضاء ————— (بيت النوم) قيمة (معاصر))

فضاء ————— (بيت الاستقبال) قيمة (تقليدي)))

من خلال هذا التمثيل يظهر أن هناك إطاراً أمّاً وهو الدار وهناك فضاءات ثلاثة ملئت بعناصر مقومة وهي : «مطبخ» و «بيت النوم» و «بيت الاستقبال»، ويمكن أن تشعب بعض هذه الفضاءات أو كلها لتتملاً بدورها، كما يمكن أن يضاف بعض الشغالين لتنشيط بعض الأطر كان يقال : إذا كانت الدار مغربية فإنها تحتوي على بيت استقبال تقليدي، وإذا كانت

(115) د. مفتاح. مرجع مذكور ص 68

(116) يمكن العودة إلى التفاصيل الخاصة بنموذج Q والسيرورة الدلالية في فقرة سابقة.

(117) د. مفتاح مرجع مذكور ص 68.

(118) ينظر أيضاً الآن بونيه، الذكاء الاصطناعي، مرجع مذكور ص 183.

(119) محمد خطابي. مرجع مذكور ص 75.

الأسرة كبيرة فقد يحتاج إلى توسيع الدار، والإطار الممثل به نموذج يرث جميع خصائص وصفات الدار النموذجية عن طريق الاستدلال حتى يثبت العكس بالتحري والتقصي⁽¹²⁰⁾.
لم يفت أمبرطو إيكو وهو يعالج مسألة التمثيل الموسوعي أن ينتبه إلى وظيفة الأطر، حيث أن اعتبارها عناصر للتحليل المقوماتي الموسوعي يطرح ضرورة مراجعة مفهوم الموسوعة حسب مختلف نسب المقبولة الاجتماعية أو الضرورة النصية، ففي حين تسعى نظرية النص إلى أن تقيم إطاراً للأطر فإنها تحاول في نفس الوقت أن تكشف القواعد النصية وأن تقيم مفهوم أكثر تنظيماً وفهماً للسنن باعتباره معرفة موسوعية، وهو ما نسعى إلى معالجته في فقرة خاصة بالسنن والموسوعة⁽¹²¹⁾.

يقدم أمبرطو إيكو في هذا السياق مثالا دالاً يبين عدم كفاية المفاهيم القاموسية لتأسيس اندراج نصي ممكن لوحداث معجمية معطاة :
« كان زيد نائماً حين استفاق فجأة. أحدهم اسفل الوسادة ».

يستطيع حاسوب مبرمج مع معلومة قاموسية ملائمة أن يفهم ما تعنيه كلمة / نام / و / وسادة / لكنه لا يستطيع استيعاب العلاقة بين زيد ووسادة (وأية وسادة ؟)
حين يتدخل مفهوم الإطار فإن الأمر يتغير، حيث يعرف المخاطب . بواسطة اللجوء إلى هذه القدرة المحتزنة . أن الكائنات البشرية تنام عادة في غرف وأن الغرف مزودة بأسرة وأن الأسرة مزودة بوسائد وهكذا دواليك . وبواسطة مزج إطارين أو أكثر يدرك المخاطب أن الوسادة المشار إليها فقط يمكن أن تكون الشيء الوحيد الذي يريح زيد رأسه عليه⁽¹²²⁾.

يتشابه مفهوم الإطار إذن مع مفاهيم أخرى مثل التحليل بالمقومات ومنطق المحمولات والشبكات الدلالية، لكنه يختلف عنها في كونه « جا . موضحاً لما ورد ضمنياً في تحليل الشبكات الدلالية كإبراز دور الاستدلال والتنبؤ والروابط بين أجزاء البنية مما يسهل عمليات إنتاج النص وتناوله » . كل هذه آليات ذات فعاليات كبرى، وستزداد هذه الفعاليات إذا ماثلنا ترابط عقد الإطار بربط الاستعارة بين المجالات المختلفة كما سيلي الذكر.

2.6.2. المدونة

تختص بالتعامل مع المتتاليات الحديثة أي أنها تشتمل على متتالية معيارية من أحداث تصف وضعية ما⁽¹²³⁾. إنها متعلقة بالفهم المؤسس على التوقع، فتحليل الحاسوب المؤسس على التوقع يقدم نظرية قابلة للتطبيق حول كيفية معالجة الإنسان للغة الطبيعية.

(120) د . محمد مفتاح ، مرجع مذكور ص 70 .

(121) أمبرطو إيكو 1984 مرجع مذكور ص 72 .

(122) أمبرطو إيكو . نفس المرجع ص 71 .

(123) د . مفتاح ، مرجع مذكور ص 74 .

إن تسمية المدونة مرادفة لمفهوم الإطار بعد أن تم تطويره وتعميق مكوناته، حيث أن الفروق التي طرحت بهذا الصدد قبل الانتباه إلى هذا التطوير هي أن نظام الإطار القاعدي ليس له معرفة بنتائج الأحداث وليس له معرفة بحوافز المشاركين، وليس له معرفة بتسبب الأحداث وفوق ذلك ليس له معرفة بتضمنات الأحداث « بينما المدونة تقدم معلومات أكثر من الإطار وتحافظ على رتبة الأحداث وتتابعها وتضمنها مما يتيح عملية الاستدلال والعزو⁽¹²⁴⁾ ».

ومع الصعوبات التي يمكن أن يطرحها المفهومين معا إذا لم يكن الحدث ذا معرفة خلفية تجعله يتلاءم مع الإطار أو المدونة، بحيث إذا كان الحدث فريدا فإنه من الصعب موضعه، فقد اقترح روجي شانك حلا هو تنظيم المعرفة في بنيات صغيرة أسماها مجموعات تنظيم الذاكرة أي تحليل المدونة إلى وحدات صغيرة تدعى المشاهد حيث يتشعب كل مفهوم، ورغم أن عملية التشعب قد تؤدي إلى أحداث شاذة غير مألوفة في نظر المقاربة الإطارية أو المدونة التقليدية فإن هذه العملية تردها إلى متبعها مما يضمن نوعا من المماثلة بين الإطار وفروعه، وقد ذهب شانك أبعد من الربط بين المفاهيم ليقدم مفهوما جديدا بعنوان «نقط التنظيم الموضوعاتي» للربط بين ما يتشابه موضوعيا⁽¹²⁵⁾.

تحاول هذه المقترحات أن تربط العلاقات بين مكونات إطار أو مدونة أو موضوع أو شيء أو بنية حيث هناك منطلق Type (إطار عام مجرد) وإنجازات Token (إطار متحقق واقعي) تنتمي إليه عن طريق علاقة الوراثة أو الولاء متجلية في المماثلة أو المشابهة أو الترابط المعرفي والثقافي. إنها نفس أدوار الاستعارة والكناية وآلياتها ذلك أن «الاستعارة تبني عالما حيث استبدالات لانتهائية تكون ممكنة، عالما حيث «تخفي هوية» هوية أخرى وحيث يمكن لشكل معطى أن يعرف تحولات مفاجئة. إن التبادلات بين سجل الإنساني registre de l'humain وسجل الطبيعي تفتح الحقل الشاسع على معكوسة الأنواع. فامرأة جميلة مثل وردة، ندية مثل نبتة تذوب في الحقل. بقوة المشابهة مع الوردة تقتطع ماري خصائصها وتندرج في دورة الفصول. كل شيء ينتهي بإعادة الولادة ويتفوق على فضيحة الموت»⁽¹²⁶⁾.

3.6.2. السيناريوهات والخطاطات

ليس مفهوما الإطار والمدونة وحدهما المستعملين لتفسير اكتساب المعرفة وتنظيمها وكيفية استعمالها، وطرق تأويلها وإنما يجد المهتم مفاهيم أخرى تعكس التسبب والترابط

(124) د. محمد مفتاح، مرجع مذكور، 1990 ص 74.

(125) د. مفتاح نفس المرجع ص 74.

(126) د. محمد مفتاح ص 75.

والتنبؤ والتعدية... إنها السيناريوهات والخطاطات⁽¹²⁷⁾.

1.3.6.2. السيناريوهات

لقد استعمل مفهوم السيناريو عند سانفورد وكارود (1981) لوصف المجال الممتد للمرجع المستعمل في تأويل نص ما، وذلك لأن المرء يمكن أن يفكر في المقامات والوضعيات كعناصر مشكلة للسيناريو التأويلي الكامن خلف نص ما⁽¹²⁸⁾.

إن الوضعيات الموصوفة جاهزة في السيناريوهات وهي تتضمن أيضا فراغات تتعلق ببعض العناصر المشكلة للوضعية والتي يسهل على القارئ ملؤها بمجرد تنشيط سيناريو مرتبط بهذه الوضعية أو تلك، وبالتالي فإن نجاح الفهم المؤسس على السيناريو متعلق بفعالية منتج النص في تنشيط سيناريوهات ملائمة⁽¹²⁹⁾.

2.3.6.2. الخطاطة

الخطاطات بنيات معرفية على مستوى عال من التعقيد وهي تضم توجيهات حتمية تهيء المحرّب لتأويل تجربة ما بطريقة ثانية⁽¹³⁰⁾ وحسب براون ويول يمكن النظر إلى الخطاطات كمعرفة خلفية منظمة تقودنا إلى توقع (أو التنبؤ ب) مظاهر في تأويلنا للخطاب بدل النظر إليها كقيود حتمية على كيفية وجوب تأويل الخطاب.

إن الخلفيات الثقافية المختلفة يمكن أن تنتج خطاطات مختلفة من أجل وصف الأحداث المشاهدة. وقد استلهم تانت واندرسون مفهوم الخطاطة من بارتليت (1932) الذي يؤمن بأن «قدرتنا على تذكر الخطاب ليست مبنية على إعادة إنتاج الخطاب بطريقة قوينة وإنما على تشييده. وتستعير عملية التشييد هذه المعلومات من الخطاب المواجه سابقا، بالإضافة إلى المعرفة المستعارة من التجربة المرتبطة بالخطاب الذي بين أيدينا من أجل بناء تمثيل ذهني»⁽¹³¹⁾.

ترود الخطاطات إذن محلل الخطاب بطريقة لتفسير وتأويل الخطاب وهي بذلك وسيلة لتمثيل المعرفة الخلفية التي نستعملها كلنا، ونفترض أن الآخرين يستطيعون استعمالها أيضا، حين ننتج ونؤول الخطاب⁽¹³²⁾. وفي سياق بحث ينتمي إلى مجال علم النفس المعرفي حول النظام القياسي للتأويل الأدبي قدمت Holyak تعريفا لمفهوم الخطاطة مرتبطا بضرورة النص وبحل المشكل حيث ترى أن هذا المفهوم شائع في النمذجة المعرفية حاليا، فإذا كان من الممكن أن نكتشف الخطاطة بواسطة استنتاج انطلاقا من نماذج متقايصة فإن بنية المعرفة المجردة

M. Jeanneret, «Et la forme se prend, structures mobiles et la reconnaissance» *Littérature* N° 85 P.24, 1992. (127)

(128) محمد خطابي 1991: 66 كما يقدم د. مفتاح 1991: 75 مثالا عن كرة المضرب مفسرا لكيفيات اشتغال السيناريوهات.

(129) المرجع نفسه ص 68.

(130) المرجع نفسه ص 68.

(131) المرجع نفسه ص 69.

Keith J. Holyak, «Analogical framework for literary interpretation», *Poetics* 11 (1982) P 113 (132)

يمكن بالطبع أن تلخص المعلومة المنقولة بواسطة الأمثلة. إن أوضح طريقة يمكن أن تكتسب بها الخطاطة تكون بواسطة رسم مثالين من أجل تحديد مشتركاتهما البنيوية⁽¹³³⁾.

إن ارتباط هذه المسألة بحل المشكلة يعود إلى كونه من أكثر الأنشطة الذهنية استخداما حيث يمكن أن يتراوح بين أبسط الأسئلة مثل : كيف أصل إلى بيتي عبر الطريق الفلاني؟ إلى أعقد الأوضاع مثل اختبارات الذكاء أو التناظرات الهندسية ولذلك استعملت فيه آليات القياس والخريطة والخطاطة، ذلك أن «هدف حل المشكلة القياسي هو استعمال وضعية مشكلة معروفة (الاساس) لبناء حل مواز لمشكلة جديدة (الهدف)⁽¹³⁴⁾. تستلزم هذه السيرة أربع خطوات كبرى:

1. التمثيل الذهني للمشكلة الهدف الذي ينبغي بناؤه،

2. القياس المضمر الذي ينبغي الانتباه إليه (أو ملاحظته) أي أن بعض مظاهر الهدف

ينبغي أن تشكل تلميحا رجعيا يذكر الشخص بالاساس.

3. ينبغي إيجاد خريطة جزئية أولية بين عناصر الوضعيتين (الموضوعات ومسنداتها

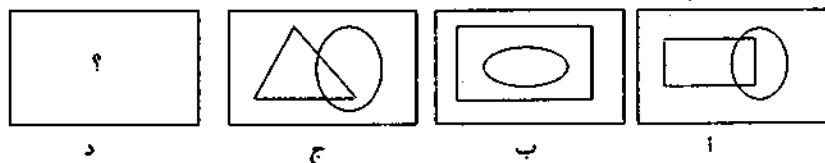
وعلاقاتها).

4. حل المشكلة الهدف ينبغي أن يبنى بواسطة توسيع الخريطة»

ولنضرب لذلك مثالين :

المثال الأول حول التناظر الهندسي⁽¹³⁵⁾ :

لدينا رسومات مختلفة :



الأسئلة التي ينبغي طرحها في مواجهة هذه الأشكال تخص ما يلي :

ماهي القاعدة التي تحول رسم أ إلى رسم ب ؟

ماهو الشكل التالي منطقيا لشكل ج ؟

ماذا يكون د ؟

تتلخص الطريقة في أن نجد أولا وصفا لفظيا لكل رسم، ونستنتج قاعدة تربط كل رسم بالرسم الذي يليه، وعادة لن نجد القاعدة في المحاولة الأولى لأنه يتعين في أغلب

(133) نفس المرجع ص 110.

(134) آلان بونيه، الذكاء الاصطناعي، مرجع مذكور ص 195.

(135) آلان بونيه، نفس المرجع ص 196.

الأحيان اختيار عدة احتمالات، مع التوصل إلى القاعدة التي تنطبق أيضا على التحويل الثاني. عندئذ يجب التوصل إلى تمثيل رمزي للوصف اللفظي للرسم، والذي يمكن على أساسه التعبير عن كافة علاقات الشبه والاختلاف بين الرسوم المختلفة. ونحن نقوم بهذه العملية بأنفسنا دون وعي منا، ولكن كان لابد من جعلها واضحة محددة حتى يمكن للحاسوب أن يستخدمها، ذلك أن الانتقال من جملة بلغة طبيعية إلى التمثيل الداخلي لها مكون من مجموعة من العلاقات بين الأسماء والأفعال... وهكذا.

يمكن أن يكون الوصف اللفظي للمسألة في الشكل السابق كالآتي :

أ. مربع بدائرة على محيطه

ب. مربع بدائرة في داخله

ج. مثلث بدائرة على محيطه

والقاعدة التي تغير شكل (أ) إلى شكل (ب) هي : تغير « على محيطه » إلى « في داخله » والتي عندما تطبق على (ج) تعطي (د) : « مثلث بدائرة في داخله ».

ويمكن بناء الوصف الرمزي لهذه الأشكال بتعريف المحمولين « على - محيط، في » وتكون حدودهما هي الأشياء في الشكل مما يعطينا :

أ : « على - محيط - دائرة مربع »

ب : « في دائرة مربع »

ج : « على - محيط دائرة مثلث »

يمكن أن نستخلص من هذا المثال مسألتين :

الأولى : إن قدرة التعرف على التشابهات والاختلافات بين المواقف المختلفة سمة رئيسية ونموجية لعمليات التعلم التي يساهم فيها حل المشكلة بدور أساسي وحاسم.

الثانية : إن دراسة حل المشاكل أثرت بوجه عام في تطور آليات الاستدلال المستخدمة في الأنظمة الخبيرة المرتبطة بالذكاء الاصطناعي وعمل الحاسوب⁽¹³⁶⁾.

المثال الثاني : حل المشكلة عبر المماثلة والقياس بين المجالين الطبي والعسكري⁽¹³⁷⁾.

يبدو هذان المجالان متناظرين تبعاً لاختلاف مقولاتهما (السلح والأشعة، الحصون والأورام). إن علاقات التوافق الوحيدة الممكنة التي تجعل التسامح ممكناً هي الانتزاع أو الاعتقال والتدمير وبالتالي فإن القياس يترتب باعتباره استعارياً فالعمل العسكري يسمى إلى محاصرة الحصن وأسر المحصنين والعمل الطبي يسمى إلى محاصرة الورم وتدميره في الجسم. الأول يعمل بالسلح والثاني يعمل بالأشعة.

(136) نفس المرجع ص 203.

(137) المثال مأخوذ عن Holyoak مرجع مذكور ص 112.

يقدم الجدول التالي تمثيلا شكليا للبنية التراتبية للمشاكل الطبية والعسكرية :

الحالة الأصلية	تصميم الحل	الحصولية	
المشكلة العسكرية	الهدف : استعمال السلاح من أجل انتزاع القوة . الموارد : السلاح الكافي القيود : العجز عن قذف كل السلاح على طول طريق واحدة .	قذف مجموعات صفري بشكل متزامن في طرق متعددة .	حصن متزح بواسطة السلاح
مشكلة الإشعاع	الهدف : استعمال الأشعة من أجل تدمير الورم . الموارد : أشعة فعالة بشكل كاف . القيود : العجز عن إعطاء أشعة ذات كثافة عالية في اتجاه واحد .	إعطاء أشعة ذات كثافة منخفضة انطلاقا من اتجاهات متعددة بشكل متزامن .	ورم مخرب بواسطة الأشعة .
تقارب الخطأ	الهدف : استعمال القوة من أجل قهر الغرض . الموارد : قوة ضخمة كافية . القيود : العجز عن تطبيق قوة كاملة في طريق واحد .	تطبيق قوة ضعيفة عبر طرق متعددة تزامنيا .	الهدف المركزي مقهور بواسطة القوة .

إن كل تقايس في هذا الجدول يمثل باعتباره هيئة لخطأ مشكلة جد عامة مكونة من حالة أصلية (أهداف ، موارد متاحة ، قيود) ، وتصميم الحل ثم تحقيق التصميم . إن خطأ المشكلة تعكس تنظيميا سببيا عموديا للتقايسات فمقومات الحالة الأصلية مرتبطة كلها سببيا بتصميم الحل : الهدف هو علتها والموارد تمكنها والقيود تتوقع التصميم البديلة . القهر هو إذن نتيجة تصميم الحل .

بعيدا عن الصعوبات التي يطرحها هذا النموذج على مستوى التوافقات القياسية والتي تبدو غير محددة تماما وتستلزم تنميما عن طريق التأويل المثلية انطلاقا من خريطة موسعة، فإن الجدول يدمج عرضا لتوافق الخطاطة وهو تمثيل لنمط المشكل الذي يكون تقارب الحلول ممكنا بالنسبة إليه. مثلا، هدف مثل هذه المشاكل هو استعمال القوة من أجل قهر الغرض المركزي. إن الخطاطة تحتفظ بالمشاركات بين المتقاييسين في حين تقصي الاختلافات بينهما. تبعا لذلك يمكن النظر إليها كمقولة مجردة تكون المتقاييسات مستويات لها. بهذا المعنى تكون الخطاطة مضمرة في كلا المتقاييسين. تجدر الإشارة أيضا إلى أن كل مقياس يمكن أن ينظم باعتباره تحويلا لخطاطة مجردة داخل هيئة المفاهيم الملائمة لمجال نوعي. إن قياسا بين المشاكل إذن يقتضي ثلاثة من العناصر المفاتيح هي: الأساس والغرض والتحويل الذي يربطها بالخطاطة (وبالتالي ببعضها البعض). إن مثل هذه التنوعات في محتوى نفس العناصر القاعدية الثلاث تعين على تحديد تصنيف لخراطق قياسية وثيقة الصلة بالتأويل الأدبي، وهو ما تسمى Holyoak إلى تقديمه انطلاقا من التأويل المثلية allegorical السالفة الذكر.

4.6.2. تركيب

إن أهمية التحليل في ضوء المفاهيم المذكورة يعود إلى كونه يتم ضمن بنية كلية خلافا للتحليل بالمقومات الذي يركز على تفكيك المفهوم في حد ذاته. إلا أن الأمر يبقى مع ذلك نسبيا فتحليل البنية إلى عناصرها يتم عبر الآليات نفسها تقريبا فالحلل للمفهوم. المفردة يترصد مختلف مقوماتها والمفكك للبنية يذكر عناصرها. وهكذا فإننا نجد المنزل يفكك إلى المطبخ والحمام والغرف والعنوان وهذه هي الموالى التي يملأ بها الفضاء ويمكن أن تماثل بالمقومات الملائمة⁽¹³⁸⁾. ربما نستنتج من هذا أن المقاربة الكلاسيكية لها قيودها ولها وجاهتها في مستوى معين من التحليل.

رغم ذلك، فإن السياق حين يتدخل في إطار بنية خطاطية معقدة فإن حضور هذه المفاهيم تكون له قيمته الإجرائية إضافة إلى مفاهيم أخرى لها قوتها ووجاهتها خصوصا حين يكون مفهوم التلقي حاضرا داخل عملية القراءة والتحليل الموسوعي. يتعلق الأمر بمفومي المحور والتشاكل اللذين يندرجان في إطار التفسير الدلالي.

كيف يتحدد مفهوم التفسير الدلالي في علاقته بالمحور والتشاكل؟

5.6.2. التفسير الدلالي

حين يوجد القارئ أمام وحدة معجمية، فإنه لا يعرف أي الخصائص أو مقومات الوحدة الدلالية ينبغي أن يحين من أجل تشغيل السيرورات المرجية. فإذا كانت كل خاصية

(138) د. محمد مفتاح 1990 مرجع مذكور ص 75.

دلالية تدمجها الوحدة المعجمية وتتضمنها ينبغي أن تؤخذ بعين الاعتبار خلال فك السنن النصي، فإن القارئ سيكون مجبراً ضمن خطاطة ذهنية مستحيلة أن يحدد كل شبكة الخصائص المتداخلة الربط التي تشكل الحقل الدلالي أو كلية الموسوعة.⁽¹³⁹⁾

ليس الأمر بهذا الشكل لحسن الحظ، ذلك أن خصائص الوحدة الدلالية تبقى افتراضية أي تبقى مسجلة من طرف الموسوعة (موسوعة القارئ) الذي يكون عليه أن يحينها حين يتطلب منه المجرى النصي ذلك. القارئ إذن لا يعلن بما يبقى دلالياً مضمرًا أو مدمجاً إلا ما هو بحاجة إليه. وبنتهجه هذا المسلك فإنه يميز بعض الخصائص في حين أنه يحتفظ بالآخرى مخدرة.

من أجل تقرير الخصائص التي ينبغي أن تكون مميزة وتلك التي ينبغي أن تبقى مخدرة، فإنه لا يكفي أن نقارن ما يزودنا به تفتيش الموسوعة. إن البنات الخطائية تحين على ضوء فرضية المحور أو المحاور النصية.

6.6.2. المحور

تأسس السيناريوهات والتمثيلات الدليلية Sémémique على السيرورات الدلالية اللامنتهية، وباعتبارها كذلك فإنها تتطلب تعاوناً للقارئ الذي يقرر أين ينبغي أن يوسع أو يوقف سيرورة قابلية التأويل اللامحدود وبما أن كل قضية تحتوي كل قضية أخرى، فإن نصاً يولد بواسطة تأويلات متتالية أي نص آخر في إطار المسار التناسي⁽¹⁴⁰⁾.

كيف يمكن لنص إذن أن يولد فقط التأويل التي تولدها استراتيجيته؟

حسب الطرح والتمثيلات التي يقدمها أمبرطو إيكو يتدخل مفهوم المحور الذي يمكن اعتباره أداة فوق نصية وخطاطة افتراضية أو فرضية تعاونية مبنية من طرف القارئ الذي يستند عليها بتحيينه للنص حسب قيود الخطية، ذلك أن القراءة تكمن في بناء تتابعي لسلسلة من المحاور المختلفة التي تتغير حسب انبساط ما يدعوه أمبرطو إيكو الوضعية الكبرى للمحكي⁽¹⁴¹⁾.

يعرض أمبرطو إيكو مفهوم المحور من خلال عدة تمثيلات، ويمكن أن نقدم أهم خطوطه فيما يلي :

أ. يمكن باحتراس الجمع بين المحور والموضوع⁽¹⁴²⁾ ضمن خانة مفهومية واحدة. لقد

(139) أمبرطو ريكو 1985 : 109 .

(140) نفس المرجع ص 111 .

(141) Schnerwege, «théorie de la réception», in Méthodes de textes. Ed. Duculot, 1987, p. 334.

(142) يمكن الاصطلاح نظري واحد أن يأخذ عدة عناوين اعتباراً لوحدة أصولها الاستمولوجية، لكنها مع ذلك تختلف جزئياً بحسب مجالها الإحائي النصي، فالوحدة الدلالية تكون كذلك لأنها تحيل على المستوى اللفظي التركيبي في النص وهي في جانبها الدلالي موضوعة thème وفي بعدها التداولي محوراً وتبقى النواة الجانب الأعم الذي يعكس المفهوم العام للشعب .

تحدث Suglov و Zolkovsky عن الموضوعة باعتبارها شيئا مرتبطا بالنص لا عن طريق دليل تعادل بل بوساطة سهم استدلال. إنهما يتحدثان لا عن تلخيص بالنسبة للقارئ بل عن تجريد علمي أو تسجيل للمدلول بعناصر ميتانصية ويتعرفان داخل النص على تراتب الموضوعات، بهذا المعنى فإن الموضوعة عندهما تتقارب مع ما ندعوه محورا⁽¹⁴³⁾.

ب. لا يفيد المحور فقط في تنظيم السيرة الدلائلية بتقليصها : إنه يفيد أيضا في توجيه اتجاه التحيينات، وهو يستلزم اللجوء إلى الانتقاء السياقي حين تفرز عبارة ما من الغموض كما في عبارة (كذلك) في جملة : (زيد يضاجع زوجته مرتين أسبوعيا وعمر كذلك).

هل يتعلق الأمر هنا بمضاجعة كل واحد لزوجته أم بمضاجعة ثلاثية؟⁽¹⁴⁴⁾

ج. إن تحديد المحور مادة للاستدلال أو ما يدعوه بيرس الفرض الاستكشافي أو الفرضية، يعني ذلك الدفع بفرضية ضمن تنظيم معين للسلوك النصي. يثبت هذا النمط من التنظيم أيضا حدود الانسجام داخل النص.

د. ماهي الطريقة التي توجه القارئ النموذجي إلى إعادة بناء المحور؟

غالبا ما تكون الإشارة جلية : إنه العنوان أو عبارة ظاهرة تحدد اهتمام النص. أحيانا على العكس نحتاج إلى البحث عن المحور الذي يقيمه النص بوساطة التكرار البيديهي لسلسلة من الوحدات الدلالية أو الألفاظ المفاتيح. هذه الألفاظ المفاتيح عوض أن تكون موزعة باطراد، يمكن أن تكون موضوعة فقط في بعض النقاط الاستراتيجية. في هذه الحالة ينبغي على القارئ أن يشتم شيئا ما استثنائيا داخل نمط معين من التركيب disposition، وانطلاقا من هنا يخاطر بفرضيته الخاصة. يمكن أن تبدو هذه فرضية خاطئة بحيث يقترح النص محورا. وداخل الأفعال يطور محورا آخر. لهذا حين يكون النص معقدا، فإن القراءة لا تكون أبدا خطية، بل يكون القارئ مرغما على النظر إلى الوراء وإعادة قراءة النص عدة مرات وأحيانا ريد إعادة قراءته من النهاية⁽¹⁴⁵⁾.

هـ. ليس للنص بالضرورة محور واحد. يمكن إقامة تراتبية للمحاور السردية أو المحور الأكبر macrotopic الذي يضم الكل.

و. إن تحديد المحور يسمح بسلسلة من الاندماجات الدلالية التي تحدد مستوى معض للمعنى أو التشاكل.

(143) أمبرطوريكو 1983، ص 112.

(144) نفس المرجع ص 113.

(145) نفس المرجع ص 115.

7.6.2. التشاكل

يرتبط هذا المفهوم بسؤال مركزي هو : ماذا نفعل حين نقرأ نصا؟ ومن أين ينبثق الإحساس بوحده؟ من أجل الالتفات إلى الاتساق النصي ينبغي إقامة مفاهيم مثل التشاكل⁽¹⁴⁶⁾ والتي لا تكون رهينة مباشرة بالبنيات التركيبية وتبقى إذن غير عابئة بالحد المزعوم للجملة⁽¹⁴⁷⁾.

ينشأ التشاكل أساسا بواسطة سلسلة من علاقات التطابق بين المقومات. هذه العلاقات تستقرى علاقات تعادل بين الوحدات الدلالية وعموما يمكن اعتباره شكلا بارزا للتوافق المقوماتي *Combinaison sémique* وبالتالي لتآلف المقومات. إنه منظم أساسي، فليس تكرار المقومات المعطاة سلفا هو ما يؤسس التشاكل بل على العكس، إنه افتراض أو حدس التشاكل هو الذي يسمح بتحيين المقومات⁽¹⁴⁸⁾.

يتلخص المبدأ الذي يمكن استنتاجه في هذا السياق في أن كل المعنى ولو كان في المرقى الدلالي الأصغر، هو نتاج عمليات تأويل ويظل إذن مرتبطا باستراتيجيته. وبالتالي فإن وصف التشاكل مشروط بالقدرة التأويلية التي تحكمها وتوجهها موسوعة القارئ.

لم يبعد أمبرطو إيكو من جهته المفهوم عن مجال التعاون النصي، حيث اقترح خطاطة غير استقصائية للتشاكلات⁽¹⁴⁹⁾، ويمكن تلخيص رأيه في النقاط التالية :

. وظيفة التشاكل هي فك الالتباس عبر الجملي أو النصي وربما يخص أيضا بعض الجمل والمركبات الإسمية.

. الاصطلاح يخص بعض التشاكلات الدلالية والصوتية والنغمية والأسلوبية والتلفظية والافتراضية والتركيبية والسردية، مما يسوغ افتراض أن التشاكل يغطي ظواهر سيميوطيقية متنوعة قابلة للتحديد باعتبارها انسجاما لجرى القراءة في مختلف المستويات النصية. مع ذلك يبدو أنه وراء هذا التنوع يخفي نوع من الوحدة. وفي الواقع فإن التشاكل يرجع دائما إلى استقرار مجرى المعنى الذي يبرزه نص ما حين نخضعه لقواعد الانسجام التأويلي، رغم أن قواعد الانسجام تتغير حسب ما نريد تحديده من تشاكلات خطابية أو سردية أو فك التباس الأوصاف المحددة أو الجمل وتشغيل تحاولات co-référence أو تقرير ما يقوم به أفراد محددون أو إقامة كم من الحكايات المختلفة يمكن أن ينشئ نفس عمل نفس الأفراد⁽¹⁵⁰⁾.

(146) المفهوم اقترحه كريستيان أولاستيريا إياه من الفيزياء حيث عرفه بأنه مجموعة حشوية للمقولات الدلالية التي تجعل قراءة موحدة للمحكي ممكنة. ولقد تم تطوير هذا التعريف في عدة اتجاهات نظرية وتطبيقية.

F.Rastier, *Sémantique interprétative*, P.U.F. 1987 P: 10 (147)

(148) راسني 1987 : 14.

(149) أمبرطو إيكو 1983 : 118.

(150) نقي المرجع ص 128.

ما ينبغي أن يكون واضحاً هو أن تحديد المحور حركة تعاونية (تداولية) تقود القارئ إلى تحديد التشاكلات باعتبارها خصائص دلالية للنص.

1.7.6.2. مقياس الترابط بين التشاكلات : تعدد التشاكل

من أجل إمكانية وصف تعدد التشاكل poly-isotopie ينبغي إعادة فحص التعارضات بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، المعنى الأول والمعنى الثاني، المعنى الظاهر والمعنى الباطن. المعنى الحرفي والمعنى التمثيلي والتي يمكن تجميعها تحت اسم نظرية المعنى المزدوج، والتي تعبر منذ ألفي سنة كل التأمل الغربي حول التأويل.

إن الشرط الضروري لكي تحدث نظرية التأويل قطيعة مع التقليد الهرمنوطيقي هو أن يكون لدينا بدلاً من نظرية لتشاكلين موجودين قبلياً، نظرية لتشاكلات متعددة غير مترتبة قبلياً⁽¹⁵¹⁾ وبالتالي فإن نظرية للمعنى المزدوج تؤكد تبعاً لتعريف فونطانيي لمفهوم التمثيل، ما يلي : يمكن لقضية ما أن يكون لها معنى مزدوج. المعنى الأول يخفي الثاني والمعنى الثاني هو المعنى المركزي⁽¹⁵²⁾. لكن ماذا يحدث حين يتضمن نص ما عدة تشاكلات؟

هناك نمطان من التعلق يمكن أن يظهر بينهما :

النمط الأول : إذا كانت مقوماتها المتشاكلية مترابطة بواسطة علاقة انفصال disjonction (متضمن inclusive أو غير متضمن exclusive) أو تناقض أو تنافر، فإنها تنتج عن تشاكل متعدد polyistopie بالمعنى المشترك والمقيد للكلمة.

النمط الثاني : إذا كانت المقومات المتشاكلية مترابطة بواسطة علاقة اتصال أو استلزام. فإننا نقول إنها تؤسس حزمة تشاكلات faisceau d'istopies أو حزمة تشاكلية. الحزمة نمط لتعدد التشاكل.

يقدم راستي في هذا السياق مثلاً ندرجه كاملاً لتتضح هذه المسألة : «الأربال كانت خاضعة لاعتناء جيد، الكلاب يسكنون في حجرات خاصة، شعب من الدواجن يتجول في العشب الغزير».

يصف هذا المقطع الحياة في مزرعة تدعى مزرعة Lucas حيث سمات النظام والوفرة متكررة فيه. يقوم راستي بشرح تظاهرات هذين المقومين من أجل تحديد الوساطات الاحتجاجية التي تسمح باستنتاجها خصوصاً حين تكون عرضية.

(151) راستي 1987 : 14

(152) نفس المرجع ص 167.

	الوفرة	النظام	
الأزبال	+		مزرعة لها عادة ركام واحد من الزباله، وإذن هذه المزرعة كبيرة.
اعتناء جيد		+	
كلاب الحراسة	+		إذا كانت هناك عدة كلاب، يعني أن هناك عدة ممتلكات ينبغي حراستها.
تسكن		+	تفخيم مطبق على الكلاب يفترض أنها مروضة جيدا.
في		+	تقليد archaisme : أسلوب متمدن
حجرات		+	الكلاب لم تترك في الحلاء
شعب	+	+	المزرعة مجهزة جيدا
يتجول		+	تفخيم مطبق على الدواجن يفترض تنظيما
الغزير	+		يصف حركة منظمة

من أجل تأكيد هذا التحليل، تجدر الإشارة إلى أن الفقرة الأولى من النص تنتهي بهذه الجملة : « كانت هذه المزرعة بالتأكيد الأكثر اتساعا و ثراء في المنطقة » المقومان المتشاكلان مرتبطان بواسطة استلزام : الوفرة تستلزم النظام ذلك أن النظام مقدم باعتباره شرطا للوفرة⁽¹⁵³⁾.

وعموما، فإن الحزم التشاكلية والتشاكلية المتعددة تشكل موضوع اتجاهات تأويلية مختلفة بما أن الترابطات بين تشاكلاتها المؤسسة ليست من نفس الطبيعة ولا يتم القيام بنفس الإجراء من أجل احتمالاتها : كل واحدة متعلقة بمكون للحزمة تقوي تلك المتعلقة بالأخرى، وليس الأمر كذلك بالنسبة لعدد التشاكل بالمعنى المقيد للفظ.

2.7.6.2. توسيع المجال التشاكلي

في إطار توسيع الحقل الإجرائي الذي تشتغل فيه عدة مفاهيم يأتي حديث د. مفتاح عن التشاكل وعلاقته بمفاهيم يكون هو تطويرا لها مثل التنضيد والتنسيق وأخرى تطوره مثل الترادف.

(153) نفس المرجع ص : 116 .

مفهوم التشاكل في هذا السياق يقدم إطاراً وصفيًا لاستخراج بواطن النص وقراءته قراءة متعددة، فهو :

١. يقوم على تحليل ثوابت لغوية وانثربولوجية⁽¹⁵⁴⁾.

ب. يمتاز عن غيره من المفاهيم (التنضيد والاتساق...) بخاصية هي التحليل بالمقومات الذاتية والمقومات السياقية مما يجعله يجمع بين التحليل المفرد والتحليل الجملي والتحليل النصي ويتجاوز المعاني الظاهرة في النص إلى إبعاءاته الكاشفة عن التصور الأنطولوجي والمعرفي والعاطفي للإنسان، وعن حاجاته وآليات إشباعها عبر التخيل والمعلقل⁽¹⁵⁵⁾، إلا أن التحليل بالمقومات الذاتية لا يتحقق إلا في قدر ضئيل من الكلمات المألثة ولذلك أثبتت الممارسة أن المقومات السياقية والتفاعلية هي التي يجب أن توظف فيه لأن كثيرا من المفردات الشعرية تتشارج وأن كثيرا من المقومات يضيفها القارئ من عنده بناء على المساق المقالي والسياق العام ومعرفته الخلفية⁽¹⁵⁶⁾.

ج. يرتبط بالمعرفة الموسوعية من جهة كونها تمكن من تجاوز صعوبات التحليل حين لا تكون المقومات الجامعة ظاهرة مدركة، وحين لا تكون الحقل الدلالية متقاربة المعنى مشتركة في بعض المقومات. وإذن ينبغي البحث عن المقوم الجنسي الجامع باعتماد المعرفة الموسوعية التي تسمح بتشبيد مقومات سياقية كفيلة بالتأليف بين قلوب المفردات المتنافرة مما يجعلنا نتجاوز معناها المعجمي إلى إبعاءاتها المختزنة في موسوعتنا فنسحب منها ما نصرفه لقضاء تحليلنا⁽¹⁵⁷⁾.

د. التحليل التشاكلي درجة من درجات التحليل العام، فإذا سلمنا بأن الإحالة والروابط مستويات مرئية في المقاربة فإن التشاكل مستوى أقل رؤية بل يكون غير مرئي حين يتعلق الأمر بتعدد التشاكل. إنه تحليل « يتجاوز مهمة إثبات انسجام الرسالة إلى الكشف عن بعض الثوابت الأنثربولوجية مثل ثنائية : الطبيعي/الثقافي، الحياة/الموت، ... إلخ⁽¹⁵⁸⁾.

السؤال الذي يبدو طرحه وجيها في هذا السياق هو : هل تكتمل مقاصد التحليل حين يتوصل المحلل إل ضبط التشاكلات النصية وتعدد القيم داخلها؟⁽¹⁵⁹⁾

(154) د. مفتاح، التشابه والاختلاف : نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي ببيروت 1996، ص 132.

(155) د. محمد مفتاح، التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي ببيروت 1994، ص 159.

(156) نفس المرجع ص 162.

(157) د. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص 133-134.

(158) نفس المرجع ص 137.

(159) مفهوم تعدد القيم يدخل في إطار ما يسميه شميدت بإنتاج عملية الفهم القائمة على تعدد القراءات حيث لا توجد النصوص لتفهم بل لتفدح العمليات الإدراكية. إن النصوص بالنسبة للنسق الإدراكي لا تتضمن المعنى على أساس الخصائص السيميائية للعناصر النصية، بل النسق الذي أصابته عملية الإدراك هو الذي ينسب المعنى إلى النص... (انظر، شميدت، « من الفهم إلى الترجمة »، ترجمة أحمد بوحسن. مراجعة محمد مفتاح ضمن كتاب الترجمة والتأويل منشورات كلية الآداب الرباط 1995 ص 161). وتجدر الإشارة إلى أن هذا المفهوم يندرج في إطار النظرية التفاعلية الحسالية التي تقضي « بترك الحرية للقارئ في تلقي النص وتأويله ضمن تراض مفترض » (انظر محم مفتاح 1996، ص 39).

يلمح هذا السؤال إلى نوع من المحدودية التي يتضمنها التحليل التشاكلي كما يؤكد على ذلك د. مفتاح في سياق الحديث عن شعرية الشابي، ذلك أنه لم يبين ما إذا كانت كل المفردات لأية لغة من اللغات تحتوي على نواة الثنائيتين المذكورتين (الطبيعي / الثقافي، الحياة / الممات)، ولم يقترح توسع البحث للكشف عن ثوابت انثربولوجية الكونية وشبه الكونية والمظاهر الخاصة بكل ثقافة بناء على البحث في حقول دلالية مختلفة⁽¹⁶⁰⁾.

يقترح د. مفتاح لتجاوز عثرات المقاربة التشاكلية تطورا للنظرية انطلاقا مما أسماه بالترابط الشامل القائم على عدة تشاكلات والذي بموجبه تكون اللغة كلها مترادفة.

8.6.2. الترادف

تعود خلفيات هذا المفهوم إلى استراتيجية الكشف بالنسق والاستمولوجية التشييدية والمقايسة والاستعارة، ومفاد ذلك أن التحليل النسقي يسمح بأن يأخذ بعين الاعتبار مجموعة مهمة من العناصر ويستطيع أن يعتبرها مجتمعة ومنفصلة... كما أن دراسة كل العناصر ودراسة تعالقاتها ودراسة تنظيمها يجعل التعميمات محكمة وقابلة للتأكيد والنفي⁽¹⁶¹⁾.

هذا الاعتبار يجعل الانساق المحللة لا ينفصل بعضها عن بعض بل تتعالق وترابط وتترادف حين نحرك آلية المقايسة (فهم مجهول بعلوم)، والاستعارة (الربط بين الأشياء المتناسبة والانتباه إلى ما تنافر منها)، وذلك انطلاقا من نموذج تشييدي شعاري: لاشيء معطى وإنما كل شيء مبني⁽¹⁶²⁾.

يلعب السياق والتفاعل ودور المتلقي في هذا الطرح دورا مركزيا مما يسمح بوضع الفرضية التالية المحددة لمعنى الترادف: مفردات اللغة مترادفة ومتداخلة لأنها تعبر عن نواة واحدة وهي: الحياة / الممات وما يصاحبها من سيولة وجنس وتدين وانتساب وتملك... وقد انغلقت النواة ومصاحباتها إلى نوى فرعية أخرى تراكمت عبر نظام القيم لكل ثقافة ومجتمع من المجتمعات⁽¹⁶³⁾.

إن الذي يسوغ هذا التداخل وهذا الجمع هو مفهوم السلسلة فالموضوعات المذكورة «تتردد في أي خطاب لأنها بنيات عميقة تتشكل في صورة مختلفة بحسب نوع الخطاب

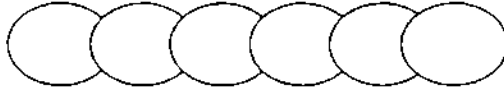
(160) د. محمد مفتاح. 1996 مرجع مذكور ص 37.

(161) د. محمد مفتاح، «من أجل تلق نسقي»، ضمن كتاب، نظرية التلقي. إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب الرباط 1993 ص 50.

(162) نفس المرجع ص 45.

(163) د. محمد مفتاح، التلقي والتأويل، 1994: 162. انظر كذلك. د. مفتاح، التشابه والاختلاف، 1996: 138 حيث يقول: «إذا ما أخذنا بمفترحات الظاهرية التجريبية فإن فرضية انسجام النص تصبح تحصيل حاصل، لأن أي نص يدور حول تملك الثوابت، وهي هي، مهما اختلفت الثقافات والموضوعات، ونبتعا لهذه فإن المفردات مترادفة ومتداخلة ترادفا وتداخلا شاملين».

وسياق الخطاب ونظام القيم كما أن المفردات التي تعبر عنها ليست مترادفة كل الترادف وإنما هي عبارة عن سلسلة متصلة الحلقات تشترك وتختلف، تشترك في التعبير عن هذه الموضوعات وتختلف للتعبير عن موضوعات أخرى : (164)



إن الكلمات أو الموضوعات أو الأجناس التي يمكن أن تملأ بها هذه السلسلة تكون نسقا هي عناصره المتعاقبة المترابطة المتميزة. وكل منها نسق فرعي وكل نسق فرعي ينحل إلى انساق صغرى « على أن النسق ليس مفتوحا إلى ما لا نهاية ولكنه مسيج بحدود من وضع المحلل المتفاعل مع محيطه والمعتمد على تجربته الثقافية وكفائته الفطرية والتحليلية » (165). وحول هذا الكلام تفصيل مفاده مايلي :

مفهوم الترادف تحذير لمفهوم التشاكل فهو نتيجة لكليات التجربة التي ليست خاصة بزمان أو مكان والتي اقترحها الظاهراتيون التجريبيون الذين يعنون بها أن « معطيات العلم الطبيعية والفيزيولوجية والأنثروبولوجية تمارس على حياة الإنسان إكراهات مما يجعل من غير المعقول ألا تترك أي آثار في اللغة » (166).

تضعنا هذه المقترحات التي تقود روح المقاربة الترادفية أمام مازق هو : هل نفهم بالترادف الشامل أن بين مفردات قصيدة ما تطابقا كلياً أو بين مؤلفات أو خطابات أو متون متنوعة تطابقا تاما في البنية والطرح والاستدلال والتوجه والصياغة؟ ألا تصير فرضية انسجام النص تحصيل حاصل لأن أي نص بدور حول تلك الثوابت وهي هي مهما اختلفت الثقافات والموضوعات وتبعاً لذلك فإن مفردات اللغة مترادفة متداخلة ترادفاً وتداخلا شاملين بحيث يمكن تنويع مقولة الحياة/الممات، الطبيعي/الثقافي إلى : الحرب/السلم، السبيلة/الصلابة، الشهوات/الزهادة، الانفعالات/اللاكتراث، التدين/الإلحاد، التملك/رفع الحيازة؟

نتنفي عن هذا الأمر سمة المازق إذا فهمنا الأبعاد المرنّة لهذه الاستراتيجية كفرضية تحصيل الحاصل تبقى نسبية لأن « الحاجات التحسينية والحاجة أغنى من الحاجات الضرورية وعليه فإنه لا يمكن المطابقة بين نص فلسفي ونص قانوني ونص بلاغي... فاصلها واحد ولكنها كائنات مختلفة شأن أجناس الحيوان وأجناس النبات »، (167) بينها اختلاف وبينها تداخل. وسواء تعلق الأمر بمفردات قصيدة ما أو جملها أو بالأشياء والمقولات والمذاهب فإن

(164) د. محمد مفتاح 1994 : 165.

(165) د. محمد مفتاح نفس المرجع ص 244.

(166) د. محمد مفتاح 1996 : 138.

(167) د. محمد مفتاح 1994 : 166.

تنافر العناصر لا يجب أن بصرفنا عن انسجامها : إنها متنافرة بمقاييس نظرية التماسك ولكنها متسقة منسجمة بمقاييس نظرية الترادف. (168)

9.6.2. تركيب

نخلص من كل ما سبق إلى أن المفردات أو النصوص أو المؤلفات المختلفة أو المقولات عناصر أو أجناس مستقلة في غير المقاربة النسقية وأما ضمنها فهي متداخلة البنى والوظائف، هذا التداخل يجعلها تكون سلسلة مترابطة الحلقات ولكنها ليست متطابقة وإنما بينها فروق وتمايزات تجعل كلا منها يتسم ببنية خاصة ويقوم بوظيفة معينة في وسط معين. فإذا كان أرسطو قد انطلق من المبدأ التالي : لا يمكن إدخال جنس أعلى في جنس أعلى آخر لأنه لا يترتب تحت شيء ولا يحمل على شيء أصلا، أي أن الجوهر عالم مستقل بنفسه لا يؤثر في جوهر آخر ولا يتأثر به، وبالتالي فلا علاقة ممكنة مثلا بين البلاغة والأصول والكلام والشعر والتصوف، إنها أجناس عليا مستقلة نقية، فإن الاستمولوجية المعاصرة تدحض هذا الطرح . وعليه يصح إدخال جنس في جنس ومقولة في مقولة وتبعاً لذلك يصح الانتقال بين الأنظمة.

7.2. الاستعارة والسياق التداولي

نختتم هذا الفصل بفقرة تخص الجانب التواصلية للاستعارة أو ما يمكن تسميته بالعلاقة بين القدرة الموسوعية وإدراك المتلقي للصيغ الاستعارية للقول . يندرج هذا الأمر عموماً في مقابل القصور الذي أبدته النظرية الأرسطية فيما يخص مسألة التمثيل الاستعاري (شجرة فورغوروس، هيمنة مفهوم القاموس) وكذلك بديلاً لثغرات المنطق الصوري الذي رغم محاولته التحول إلى منطق للغات الطبيعية وإغناء منطق شروط الصدق باعترافه بمشروعية التعابير الاستعارية التي موضوعها العالم، فإنه ظل عاجزاً عن تفسير ما يعنيه فهم استعارة ما، هذا الفهم الذي ينبغي أن يرتبط بسيرورات إدراكية وبطبيعة الوضع البيئي والثقافي للمتلقي لا فقط بشروط مطلقة للحقيقة تتحدد انطلاقاً من عمليات للصورة والاختزال.

الاستعارة نشاط تداولي أساساً، تلح في تركيبها على حضور متزامن للمتكلم والمخاطب ومقام الكلام حيث من خلال تفاعل وتمازج كل هذه الأطراف يكون المعنى ويتبلور الهدف وتجلّي تمثيلية الاستعارة Allegorisme وشموليتها في أسبقية متعددة للدلالات حسب اتجاه سيرورة التداول . وقد أشار العديد من الباحثين إلى أهمية هذا العنصر (عنصر التداول) في اشتغال الاستعارة ونموها .

(168) يشير د . مفتاح إلى أنها نظرية متوخاة من دلالة الشاهد الأمثل (أو الطراز) .

لقد أشار بابروطي ودرينغ إلى هذه المسألة في مقدمة كتابهما حين بيّنا أن البحث الاستعاري يساهم من الناحية اللسانية في تحطيم الخط التقسيمي الفاصل بين الدلالة والتداول وأدخلا السياق والمساق كمتقومين أساسين في الجملة الاستعارية وفي عملية التخاطب برمتها. هنا تعد الاستعارة أداة للفكر والتعامل بين المظاهر البنائية للسياق والتمثيل التصوري والتصويري والمعرفة الموسوعية العامة⁽¹⁶⁹⁾.

1.7.2 نموذج تداولية الاستعارة عند أمبرطو إيكو

1.1.7.2. مقبولة الاستعارة

أشار توماس سترويك في بحثه حول تداولية الاستعارة إلى قصور النظرية الدلالية وحدها وإلى أهمية السياق والاستعمال جاعلا استدلالات كرايس أكثر إجرائية في تفسير المعنى الاستعاري⁽¹⁷⁰⁾، وهو الأمر الذي لم يغفله أمبرطو إيكو في مواضع متعددة من كتابه السيميوطيقا وفلسفة اللغة، فعند وقوفه على الوجه التداولي للاستعارة، يطرح مسألة مقبوليتها حيث لا يتعلق الأمر بحدودها الصدقية أي باستدلالات حقيقية يمكن استخراجها من ملفوظ استعاري، فالذي يتتبع استعارة يكذب بالمعنى الأدبي. إن مسألة المقبولية تتعلق أساسا بالمحددات الثقافية الاجتماعية المحكومة بالزمن والذهنية الذي تسمح بقبول استعارة ما ورفض أخرى، ثم هي محكومة بمحددات تداولية تخضع أساسا لقواعد التخاطب كما يحددها كرايس ويعرضها أمبرطو إيكو ليبين أن مقبولة الاستعارة تتمثل في احترامها لهذه القواعد وليس في واقعيتها أو صدقها⁽¹⁷¹⁾.

حسب القواعد التخاطبية عند كرايس يتمثل النشاط الاستعاري كالتالي : إنشاء استعارة يعتبر خرقا لمبدأ الكيف (ضرورة صدق المساهمة في الحوار) ولبدأ الكم (ضرورة أن تكون المساهمة معلوماتية بقدر ما تستلزمه وضعية التبادل) ولبدأ الطريقة (ضرورة الوضوح) ولبدأ العلاقة (لا تتحدث دون أن تهدف إلى قول شيء ما). وبالتالي فممنشئ الاستعارة كاذب، فهو يتحدث بطريقة غامضة وخصوصا يتحدث عن شيء آخر بتقديمه لمعلومة فضفاضة. إذا تحدث متكلم خارقا كل هذه المبادئ بطريقة لا يمكن أن يحاسب فيها بالغباوة أو الرعونة فإننا نكون أمام وضع استلزامي حيث المتكلم بدهاء يريد أن يعني شيئا آخر. يوضح هذا الطرح الحالات العديدة لرفض الاستعارة ومحسنات بلاغية أخرى. إن تعليق شخص غبي على قول « هذه الجعة إلهية » بقوله « لا إنها منتوج بشري صناعي » يبدو مضحكا في هذا السياق⁽¹⁷²⁾ ومحيلا على عدة اعتبارات منها الموقف من التعبير الاستعاري وقصور مفهوم

Paprote/driven, the ubiquity of metaphor, John Ben jamins publishing company, 1985, VIII (169

Storik, Th. The pragmatics of metaphor. Indiana university linguistics clubs, 1988 p 5. (170

171) أمبرطو إيكو 1988 مرجع مذكور ص 142 .

(172) نفس المرجع ص 192 .

الحقيقة والصدق وأيضا أوضاع خاصة بإيديولوجية الأدب⁽¹⁷³⁾.

في إطار مسألة المقبولية هاته يمكن أن ندرج مسألة العلاقة بين الموسوعة وتلقي استعارية العبارة. إنه من الصعب أن نفسر بحدود الموسوعة كيف يتعرف (د) على أن عبارة مستعملة بالمعنى المجازي (استعارة، كناية، مجاز مرسل) :

يمكن ل (د) أن يبلغ ذلك فقط إذا تلقى النص كفعل للإحالة ويقارنه بحالات أفعال أخرى. تتيح القواعد اللسانية أيضا ل (د) أن يكشف استعمال عبارة ما بالمعنى المجازي.

في جملة «السيارة تلتهم الطريق»، ليس من الضروري أن نبحث ما إذا كانت سيارة ما تاكل واقعا الأسفلت. يكفي أن نكون لدينا قاعدة في (ل) تبرهن على أن «التهم» فعل منجز بواسطة ذات عضوية على ذات عضوية من أجل معرفة إذا لم يكن حقيقيا (إذا كانت (ل) على حق) أن سيارة تلتهم الطريق. إذا استثنينا إذن كذب المرسل، ينبغي علينا أن نشبهه في كون الأمر يتعلق باستعمال مجازي : وهنا تمنح أيضا خطاطات تناسبة للاستعمالات الاستعارية التقايسة وهي سيناريوهات بلاغية أسلوبية حقيقية. إن المدلول السياقي يذهب أبعد من المدلولات المعجمية، لكن ذلك لا يكون ممكنا إلا إذا قدمت الموسوعة سيناريوهات ومداليل معجمية على شكل تعليمات من أجل الاندراج السياقي⁽¹⁷⁴⁾ يستطيع المتلقي وفق هذا الأساس أن يعد سلاسل من الاستدلالات القادرة على تنمية المدلول السياقي فيما وراء توقع موسوعي. لكن لكي تكون استثمارات المدلول هاته ممكنة، ينبغي وجود بنية تخص (ل) تكون فيها المداليل السياقية قابلة للتحسين. ينبغي القول هنا أن نظرية للمدلول لا تتضمن إلا المعطيات المقدمة من طرف الموسوعة المشتركة، ولا يمكن أن تهتم بهذه التحسينات السياقية. مع ذلك يصير المدلول الجديد ممكنا بالفعل بواسطة التصادم مع ذلك الذي يكون مسجلا بالاتفاق. لهذا ينبغي على سيميوطيقا المدلول أن :

أ. تنظر في إمكانات هذه الظواهر غير المتوقعة.

ب. تؤسس إمكانات تمثيل موسوعي اتفاقي يضعها في اعتباره.

يقدم أمبرطو إيكو عدة أمثلة أخرى لإضاءة مسألة الاندراج السياقي هاته في علاقتها بالموسوعة، نشير من جهتنا إلى أكثرها دلالة لنتهي إلى خلاصات قبل الانتقال إلى النموذج التواصلية عند Sperber و Wilson.

مثال 1 : استعارة «إنها قصب». في هذه الاستعارة يتم تطبيق تحويل للخصائص التي تكتسب بموجبها الفتاة مقوم (نباتي) ويكتسب بموجبها القصب مقوم (بشري) ولكن

(173) لنا عودة إلى نموذج كرايس والاعتراضات التي أقيمت حول نمذجته ونوسع هذا النموذج في فقرة لاحقة. كما أن لنا عودة إلى مفهوم الحقيقة الاستعارية حين الحديث في سياق لاحق عن نموذج لايكوف وجونسون.

(174) نفس المرجع ص: 77-76.

هذا التحويل لا يقول شيئا عما يجري داخل تاويل وإنتاج هذا المجاز . المسألة هنا متعلقة بدهيا بعنصر المرونة .

هذا المثال محدود على مستوى التاويل لكنه يبين كيف أنه لا يمكن معالجة ثراء الاشتغال الاستعاري إلا بتمثيل مقوماتي على شكل موسوعة ويكون هذا التمثيل لامتناه كمونيا وياخذ شكل نموذج Q أي شبكة من الخصائص التي تشكل الواحدة منها مؤولات للآخرى، من ثمة فإن التمثيل الموسوعي المؤسس على مبدأ التاويل اللامنتهي قادر على أن يفسر بحدود سيميائية خالصة مفهوم الماثلة بين الخصائص والتي تعني أنه داخل نسق محتوى معطى، تكون الخصائص مسماة بواسطة نفس المؤول سواء كان لفظيا أو غير لفظي⁽¹⁷⁵⁾.

مثال 2 : تكون أسنان الراعية شبيهة بالشيء إذا وفقط إذا كان المؤول (أبيض) يستعمل داخل هذه الثقافة لتعيين لون الأسنان ولون الشيء .

2.1.7.2 . الاستعارة والكناية

نستخدم الاستعارة أيضا المخالفة فالكاس والدرع مثلا متشابهين فيما يخص الشكل (الاستدارة، والتعقر) ولكنهما متعارضين في الوظيفة (السلم / الحرب) .

من أجل فهم هذه الظواهر، ينبغي على التمثيل الموسوعي أن يتبنى حجم دلالة أحوال Sémantique casuelle التي تأخذ بعين الاعتبار العامل الذات والموضوع الذي يمارس عليه العامل عمله والعامل المضاد والأداة المستعملة من طرف العامل والهدف أو المقصد من العمل إلخ .

يتضح المقصد من الأمر حين نلتفت إلى مسألة الكناية، فهي داخل المنظور الموسوعي استبدال وحدة دلالية بأحد مقوماتها وهي عند لايكوف وجونسون ذات وظيفة إحالية تخص استخدام كيان للإحالة على كيان آخر ضمن وضع نسقي تشترك فيه مع الاستعارة⁽¹⁷⁶⁾ وهو ما يراه د . محمد مفتاح حين يعتبر أن الاستعارة والكناية تشتركان في العنصر الجامع فإذا كان الطالب مؤشرا كئاثيا على مجموع الطلبة وكان عنصر التعلم هو الجامع بين الطلبة والطالب فإن الشجاعة مثلا هي العنصر الجامع بين الرجل والأسد في جملة (رأيت أسدا) .

هذا الاعتبار مسوغ إمكانية تطبيق دلالة الأحوال على الآيتين من خلال التمثيل الموسوعي رغم أن هذا النمط من التمثيل (عامل، موضوع، أداة) يثير مشاكل بالنسبة إلى الموصوفات Substantifs لأنه يطبق عادة على الأفعال . إلا أن هناك غطا من التمثيل يسمح برؤية الموضوع المعبر عنه بواسطة الموصوف كنتيجة لعمل انتاجي يتضمن عاملا أو سببا، ومادة للمعالجة، وشكلا يفرض، ومقصدا أو هدفا يوجه إليه الموضوع . هكذا يمكن أن يأخذ تمثيل

(175) نفس المرجع ص : 172 .

Lakoff.G/Johnson, Metaphors we live by, university of chicago press, 1980 P 45 (176)

الموصوف (س) الحجم التالي :

س : مظهر، من ينتج، هم يتكون، فيم يفيد .

مثال / بيت / سقف، الثقافة، الأجر، ماوى .

ويمكن أن ينظر إلى الموصوف من منظورات مختلفة فإذا اعتبرنا البيت من وجهة نظر وظائفه فإن خاصيته كماوى تصوير تحليلية ويصير بالإمكان تسمية البيت ماوى والمأوى بيت، أما إذا وصف من جهة خصائصه الشكلية فيمكن أن نسمي البيت سقفا والسقف بيتا⁽¹⁷⁷⁾. هذا التمييز الأخير (بيت / ماوى، بيت / سقف) يتطلب بعض التأملات نظرا لكون التحديدات التقليدية عدت الأول كنايةا والثاني مجازا مرسلا وهو الإشكال الذي سبق لامبرطو إيكو أن أشار إليه ونبه إلى جذوره الأركيولوجية والخارج بلاغية .

خلاصة القول في العلاقة بين الاستعارة والكناية داخل هذا التصور إنه إذا كانت الموسوعة جد متمسكة فلن يكون هناك فرق بين هذا النمط من الكناية والاستعارة . مثال : أبيض هو عنق الأزور وأبيض هو عنق المرأة، ووفق هذا التطابق نستبدل إوز بامرأة، لكن داخل تمثيل موسوعي جيد ينبغي أن يكون لدينا أيضا ضمن خصائص العنق الأنثوي خاصية كونه مثل الإوز بحيث إن الاستبدال يكون من مقوم إلى وحدة دلالية . لهذا بالتحديد تصلح الاستعارة أي أنها كنايةات تجهل نفسها ثم تصوير كذلك يوما ما⁽¹⁷⁸⁾ .

3.1.7.2. الاستعارة والموسوعية والسنن

الحديث عن الاستعارة من خلال علاقتها بالتمثيل الموسوعي وبالكناية يفضي إلى استنتاج مجموعة أبعاد تخص قوتها ونجاحها وموتها ونشأتها من جديد . يقول أمبرطو إيكو :

«إن نجاح الاستعارة مرتبط بالحجم السوسيوثقافي لموسوعة الذوات المؤولة . داخل هذا المنظور فإننا لا نتج استعارات إلا على أساس نسج ثقافي ثري، أي عالم محتوى منظم سلفا في شبكات مؤولات هي التي تقرر (سيمبائيا) ماثلة ومخالفة الخصائص . في نفس الوقت، إن وحدة عالم المحتوى هذا الذي يتمثل حجمه لا حسب تراتبية متصلة بل حسب نموذج Q، يسحب من الإنتاج الاستعماري ومن تأويله فرصة إعادة البنية في عقد جديدة من الماثلات والمخالفات»⁽¹⁷⁹⁾ .

ينتمي هذا الوضع إلى مجال السيرورة الدلائلية اللامنتهية لكنه مع ذلك لا ينبغي إمكانية وجود مجازات أولى أي استعارات جديدة لم تسمع أبدا أو تحيا كما لو أنها لم تسمع . إن شروط ظهور هذه اللحظات التي ندعوها استعاريا عاشقة، متعددة :

(177) أمبرطو إيكو 1988 : 175 .

(178) نفس المرجع ص 177 .

(179) نفس المرجع ص 187 .

أ. يوجد دائما سياق قادر على إعادة اقتراح مجاز اضطراري Catachrèse مسنن أو استعارة منطقة باعتبارها جديدة. مالا رمية مثلا كان يعرف أن هناك ألف طريقة أخرى ليقول : (وردة).

ب. توجد مميزات مباغتة، من جوهر سيميوطيقي إلى جوهر سيميوطيقي حيث إن ما كان استعارة منطقة في الجوهر (س) يصير استعارة مبدعة في الجوهر (ص)، مثلا الانتقال من استعارة لفظية منطقة إلى استعارة بصرية : لفظ /مرن/ يمكن أن يصير استعارة مستحدثة حين تظهر المرونة كتمثيل بصري لموضوع مرن عوض أن تسمى لفظيا.

ج. السياق ذو الوظيفة الجمالية يضع دائما مجازاته باعتبارها أولية وبالتالي فهو يفرض رؤيتها بطريقة جديدة وبهئية كما من الحالات ضمن مختلف مستويات النص بحيث يسمح هذا بتأويل جديد للعبارة المستعملة والتي لا تشتغل أبدا وحدها بل تدخل في تفاعل مع مظهر جديد من النص.

د. إن المجاز الأكثر انطفاء يمكن أن يشتغل باعتباره جديدا بالنسبة لذات تطرق بكيفية بكر تعقيد السيرة الدلائلية، فمن الممكن أن نتخيل شخصا لم يسبق له أن سمع بمقارنة فتاة بوردة ويجهل كل شيء عن التماسسات التناسية ويتفاعل بالتالي مع أكثر الاستعارات انطفاء مكتشفا فيها للمرة الأولى العلاقات بين امرأة ووردة. أوضاع مثل هذه توجد في ترجمات الاستعارات من لغة إلى أخرى.

هـ. هناك حالات متميزة ترى فيها الذات لأول مرة «وردة» وتلاحظ طراواتها وتوحياتها مرصعة بالندى. إلى هذا الحد لا تكون الوردة بالنسبة إلى هذه الذات إلا لفظا أو شيئا يلعب من بعيد وراء واجهة بائع ورد. في هذه الحالات تعيد الذات بناء وحدتها الدلالية الخاصة بإغنائها بخصائص ليست كلها محررة لفظيا أو قابلة للتحرير لفظيا، بعضها قابل للتأويل أو مؤول بواسطة تجارب أخرى بصرية أو لمسية. داخل هذه السيرة تنبأ عدة ظواهر تراسلية synesthésiques في تأسيس شبكات علاقات سيميوطيقية. مثلا : رجل يأكل العسل في لحظة متميزة ثم يتهج ويقرر رغم الاختلاف تشابه هذا الابتهاج بما عاشه خلال تجربة جنسية. هذا الرجل ابتدع للمرة الأولى عبارة منطقة (عسل) لتسمية الشخص الذي يحب. هذه الاستعارات التي يعاد ابتداعها تنشأ عن نفس السبب الذي يجعلنا نظهر للطبيب أعراضنا بطريقة غير مفصحة (بطني يلتهب. أحس بوخز في ذراعي) (180).

التركيب الذي يخلص إليه أسبرطو إيكو في حديثه عن الاستعارة هو ضرورة ربط فهمها بمعرفة السنن «ذلك أن الاستعارة هي الأداة التي تسمح بفهم أفضل للسنن (أو الموسوعة) وهنا نمط المعرفة الذي تحتفظ به». تعود خلفية هذا الاستنتاج إلى التعالق الجوهرية

القائم بين السنن والموسوعة، فإذا كان السنن نسقا من القواعد التي تسمح بنقل رسالة معطاة بواسطة سلسلة من الاستبدالات التي عبرها يكون المتلقي العارف بقاعدة الاستبدال قادرا على الحصول من جديد على الرسالة الأصلية⁽¹⁸¹⁾، فإن رؤية حياة الثقافة كنسيج من السنن يعني البحث عن قواعد من أجل نشاط السيورة الدلالية فإذا كانت هناك قاعدة فإن هناك مؤسسة ومجتمع وإذاً هناك ميكانيزم بنائي وتفكيكي.

إن الحديث عن السنن يعني رؤية الثقافة باعتبارها نتيجة تفاعل مقنن أي رؤية الفن واللغة والأشياء الاصطناعية وحتى الإدراك باعتبارها ظواهر تفاعل جماعي محكوم بقوانين قابلة للإظهار. إن حياة النصوص محكومة بقوانين تناسية يعمل فيها كل مقول سلفا كقاعدة ممكنة. هذا المقول سلفا يؤسس خزان الموسوعة⁽¹⁸²⁾.

2.7.2. نموذج المشابهة والتواصل عند سيربر وويلسون

يؤشر طرح المؤلفين بشكل قوي على أهمية السياق التداولي في إطار فهم جديد للإستعارة ضمن مبدأ الوجهة بحيث إن أهمية الاستعارة تعود إلى درجة الترابط بين المشابهة ومقبولية التعبير الاستعاري أي أن المتكلم لا يهمل وضعية القارئ والمستمع أثناء إنتاج المتوالية اللفظية. والقارئ ينطلق من مبدأ وعي المتكلم بضرورة التعاون والوجهة، أما في حالة النصوص التي تربك هذا التعاقد فإن مستوى آخر من التلقي يتدخل وبموجبه يرتفع القارئ درجة في ممارسة العملية التأويلية تبعا لتعاقد جديد يكون مؤشرا عليه بواسطة الإشارة إلى جنس الخطاب أو نوعه أو مقاصده.

الفكرة الأساسية التي تقوم عليها الدراسة تخص مسألة التأويل والمشابهة فخلافا للرأي العام الذي يعتقد أن قدرة الدلائل اللسانية في تمثيل الأشياء ينظر إليها باعتبارها اتفاقية أساسا، يرى المؤلفان أن تأويل كل قول بدون استثناء، يستكشف علاقة مشابهة، مشابهة بين القول وفكر ما. الاستعارة لا تعمل إلا على استكشاف بطريقة مبدعة لعلاقة المشابهة هاته الحاضرة في تأويل كل قول⁽¹⁸³⁾.

ينطلق هذا التصور إذن من الدفع بموقف واضح من مسألة المعنى الحرفي مؤكدا على دور المشابهة في التواصل مع اقتراح مفهوم الوجهة لحل بعض إشكالاتها وصولا إلى الاستعارة وتبني وجهتها التداولية.

2.7.2.1. ضد الحرفية

تقضي قاعدة الحرفية بأن القضية التي يعبر عنها المتكلم ينبغي أن تكون مطابقة للفكرة التي يريد إبلاغها، بينما يرى المؤلفان أن القضية المعبر عنها من طرف المتكلم ينبغي

(181) نفس المرجع ص 249.

(182) نفس المرجع ص 272.

Syberber/wilson, «Ressemblance et communication» in Introduction aux sciences cognitives, Folio-essais (193 1992, P219

فقط أن تشابه الفكرة التي يود إبلاغها .

منظور الحرفية كما نجد عند كرايس وفي البلاغة الكلاسيكية عموما يعتبر الاستعارات والسخرية مثلا انزياحات عن القاعدة أو عن معيار الحرفية، وهذا الاعتبار يضع من المشاكل أكثر مما يحل خصوصا أن هناك أنماطا أخرى عديدة من الاستثناءات مثل التخيل والحكايات الخارقة والتأملات والتقريبات . إن الانزياح عن مبدأ الصدق في المنظور الكلاسيكي يفترض أن مبدأ الصدق أو مبدأ التعاون يلاحظ في مستوى آخر ويسعى إلى اكتشاف محتوى مضمّر أراد المتكلم تمريره⁽¹⁸⁴⁾.

ولنقم على ذلك أمثلة من الاستعارة والسخرية :

أ. « هذا الكتاب صاقل للدماغ ». تقضي الحرفية أن الكتاب المقصود قادر على تنظيف سطح الدماغ من بعض الشوائب، لكن افتراض الاستعارة انطلاقا من مبدأ الانزياح يقضي أن المتكلم بما أنه لم يكن يريد إغارة الكتاب خصائص لا تنتمي إلا لمواد كيماوية، فإنه أراد إضمار فكرة نسبية (انطلاقا من علاقة مشابهة) لتلك التي تم التعبير عنها حرفيا وبدون شك هي فكرة كون الكتاب ينظف أو يجرد فكر القراء من الأفكار العالقة به .

ب. « تشرب زينب دواء مرا وتعلق بإيماءة : إنه لذيد »، فلو تم احترام قاعدة الحرفية فإن زينب تريد فعلا القول إن الدواء لذيد، لكن الأمر يتعلق بسخرية حيث إن المستمع يفترض أنها لا تقصد بالضبط أن الدواء لذيد وأنها تضرع فكرة نسبية هي كونه رديء المذاق (انطلاقا من علاقة تناقض antonymie)⁽¹⁸⁵⁾.

إن تحليلا من هذا القبيل كما يرى سبيرير وبلسون سواء في المنظور الكلاسيكي أو في نموذج كرايس، يستدعي نمطا لعلم النفس التشاركي associationiste، فترابط الأفكار متصور باعتباره موجها بواسطة علاقات المجاورة والتضمن والمباشرة والتناقض، لكن هذا التشارك لا يحمل محمل الجد حين يتعلق الأمر بوصف سيرورات معرفية أخرى، بحيث عند تحليل المجاز فقط يتم الأخذ به كتفسير ممكن للطريقة التي يمكن أن يعيد بها المستمع تأسيس تأويل مجازي مقصود من طرف المتكلم .

إن التحليل الكلاسيكي أو الكرايسي للاستعارة والسخرية يستدعي نمطا آخر من الاعتراضات ، فإذا كان الناقد الأدبي يهدف إلى إبلاغ فكرة حول الكتاب المقصود قادر على تجريد ذهن القراء من بعض الأفكار العالقة به، فلماذا لا يعبر عن ذلك مباشرة؟ وإذا كانت زينب تود القول إن الدواء الذي شربته مر المذاق، فلماذا لم تعبر عن ذلك مباشرة؟ لأن التعبير الاستعاري أو الساخر - حسب سبيرير/ وبلسون يعبر عن شيء ما أكثر، شيء لا تنجح

(184) نفس المرجع ص 220 .

(185) نفس المرجع ص 222 .

الصياغة الحرفية في التعبير عنه . يترك التحليل الكلاسيكي هذه البديهية جانبا : إن مجازا ناجحا لا يمكن أن يشرح paraphraser بواسطة عبارة حرفية دون خسارة . هكذا فإن زينب بوصفها للدواء باعتباره لذيذا، تستخرج من السخرية آثارا متميزة، مثلا إنها تهيمن على إحساسها بالمرارة أو أن الإيحاء بأنه كره لا يبدو متضمنا .
داخل هذا التصور الذي يطرحه المؤلفان، لا يعتبر أي واحدة من الحالات المذكورة استثناء لقاعدة التواصل كيفما كان .

2.2.7.2. دور المشابهة في التواصل

يؤكد المؤلفان أن دور المشابهة في التواصل نادرا ما يؤخذ بعين الاعتبار . مع ذلك يبدو هذا الدور جليا داخل التواصل غير اللفظي . مثلا : لكي أرشدك إلى الطريق الموصلة إلى بيتي أرسم خطاطة توضيحية، وأطلب منك أن تشرب من خلال قياسي بحركة الشرب، وأبعث لك صورة لحديثي . في كل هذه الحالات أعرض عليك تمثيلا يشبه الشيء الذي ألفت انتباهك إليه . الطريق وفعل الشرب وحديتي .

أمام صورة تفاحة أو صورة غليون أقرأ تباعا : هذه ليست تفاحة وهذا ليس غليوناً، بادئ ذي بدء أقع في حيرة أمام الصورة والجملة، لكنني سأدرك مغزى التعليق حين أعلم أن الأمر يتعلق بمشابهة في خطاب غير لفظي تم بموجبه تقطيع الواقع تصوريا بالصورة التي أمامي ليست حقيقية، إنها تصور أو مفهوم ذهني أدركت ذاكرتي فحواه عبر البصر لكن فمي لا يستطيع تناول الفاكهة أو تدخين الغليون⁽¹⁸⁶⁾ .

يمكن لأي شيء أن يستعمل لتمثيل شيء آخر يشبهه أي يقتسم معه خصائص بارزة، ويمكن أيضا لقول أن يستعمل لتمثيل شيء يشبهه بواسطة الشكل وفي غالب الأحيان يتعلق الأمر بقول آخر⁽¹⁸⁷⁾ .

إن قولاً ما يمكن أن يمثل قولاً آخر لأنه يقتسم معه خصائص منطقية ودلالية وهي خصائص مميزة لكل محتوى . لكن الأقوال ليست وحدها الموضوعات الحاملة لمثل هذه الخصائص، فالأفكار هي الأخرى لها محتوى وحاملة لخصائص منطقية ودلالية حيث يمكن أن نستعمل قولاً من أجل تمثيل فكرة يشبهها عن طريق محتواها⁽¹⁸⁸⁾ .

مع ذلك تبقى هناك بعض المشاكل التي تطرحها مسألة المشابهة، نختصرها في ثلاثة أسئلة :

1. أين تكمن المشابهة بين القول والفكر؟

(186) Philip Comar, La perspective en jeu, Les dessous de l'image, Gallimard 1992 P 78 .
(187) Dubois, D. «Representation Categorielle, Prototype et typicalité», Courrier du CNRS N° 79 1992 P 68
(188) سيربر وويلسون 1992 مرجع مذکور ص 225 .
نفس المرجع ص 226 .

- كيف يتعرف المستمع على درجة المشابهة المرغوب فيها؟

- كيف يمكنه أن يحدد منبع الفكرة المماثلة؟

يقترح المؤلفان حولا لهذه المشاكل انطلاقا من مفهوم الوجاهة *La Pertinence*.

3.2.7.2. الوجاهة وحل المشاكل الخاصة بقضايا المشابهة

حاولت العديد من النظريات تقديم مجموعات قواعد لتفسير كيف يمكن حل مشاكل تاويل قول ما وفق شكله اللساني سياقيا والتي تخص : التباسية الدلالة اللسانية، والتحديد الجزئي لتاويل البنية اللسانية لقول ما وعدم دقة مراجع التعابير الحالية لبنية لسانية وعدم وضوح المضمرات على المستوى اللساني. هنا يقترح المؤلفان كفاية مبدأ الوجاهة.

ماهي الوجاهة؟

«إن معالجة المعلومة من طرف الكائنات البشرية تتطلب منهم مجهودا ذهنيا معيناً وتحدث فيهم أثرا معرفيا معيناً؟ المجهود المطلوب هو مجهود انتباه وذاكرة واستدلال. أما الأثر المحدث فإنه يكمن في تعديل اعتقادات جديدة أو حذف اعتقادات سابقة أو فقط إضعاف أو تقوية اعتقادات سابقة»⁽¹⁸⁹⁾. يمكن انطلاقا من هذا التعريف تخصيص مفهوم مقارن للوجاهة انطلاقا من مفاهيم الأثر والمجهود بالشكل التالي :

أ. كلما كبر الأثر المعرفي المنتج بواسطة معالجة معلومة معطاة. كلما كبرت وجاهة هذه المعلومة بالنسبة للفرد الذي عالجها.

ب. كلما كبر المجهود المستلزم بواسطة معالجة معلومة معطاة، كلما تقلصت وجاهة هذه المعلومة بالنسبة للفرد الذي عالجها.

إن الكائنات البشرية تسعى آليا في كل نشاط معرفي إلى تحصيل أكبر وجاهة ممكنة أي الأثر المعرفي الأكبر مقابل أقل مجهود في المعالجة، فعلى مستوى الأثر، من مصلحة المستمع أن يقدم المتكلم المعلومة الأكثر وجاهة مع أن له الصلاحية في أن يختار الاحتفاظ بها لنفسه. أما على مستوى المجهود فإن نفس المعلومة يمكن غالبا أن تنتقل بطرائق مختلفة، كلها مقبولة من طرف المتكلم، لكنها تتطلب من جهة المستمع درجات مختلفة من المجهود. هنا يريد المتكلم أن يفترض المستمع أن الصياغة المختارة هي تلك التي تتطلب أقل مجهود من بين تلك التي تكون مقبولة عند المتكلم. بعبارة أخرى إن ضمانة الوجاهة لها مظهران : ضمانة الأثر الكافي من جهة وضمنانة المجهود الضعيف من جهة أخرى وهنا يمكن إعادة صياغة مفهوم الوجاهة على الشكل الآتي : كل قول ينقل للمتلقي افتراض وجاهته الفضلى⁽¹⁹⁰⁾.

يكفي مبدأ الوجاهة إذن لتفسير كيف أن البنية اللسانية لقول ما والمعارف السابقة

(189) نفس المرجع ص 229.

(190) نفس المرجع ص 230.

للمستمع تتفاعل وتحدد الفهم اللفظي. إن مسمى المتكلم هو أن يتأكد أن التأويل الذي يأمله منسجم مع مبدأ الواجهة، بدون ذلك فإنه يخاطر بالا يكون خطابه مفهوما. أما مسمى المستمع فهو أن يجد التأويل المنسجم مع مبدأ الواجهة، بدون ذلك فإنه يخاطر بفهم سيء للقول أو عدم فهمه إطلاقا.

في كتاب الواجهة بين المؤلفان كيف أن مبدأ الانسجام مع مبدأ الواجهة يحدد كل مظاهر تأويل الأقوال.

تبقى هناك مسألة أخيرة تمت الإشارة إليها عند المؤلفين وهي أن التأويل الأول المنسجم مع مبدأ الواجهة هو التأويل المنسجم الوحيد مع مبدأ الواجهة. فإذا كان المتكلم يريد تمرير تأويل آخر ينبغي عليه أن يجد وسيلة ليوفر على المستمع مجهود البناء والفحص ثم ترك التأويل الأول وإلا لكان القول يتطلب مجهودا أكثر من اللازم وغير ضروري وبالتالي غير منسجم مع مبدأ الواجهة.

تستدعي هذه الإشارة الأخيرة بعض الملاحظات العامة والتي تنسحب على كلية ما جاء في هذا الطرح: إن الواجهة مبدأ تعاوني أساسي ضمن النظرية التداولية وهو أيضا مبدأ يعي معيار الاقتصاد ومعياري الفائدة (اقتصاد في الجهد وفائدة في تحصيل النتيجة). وهو أيضا مبدأ انسجامي يراعي شروط التكلم ومقتضيات الأحوال وهو مبدأ تأويلي يعي استلزامات الخطأ ومضمراته ومقاصديات التكلم ودور المستمع. إلا أن المعيار الأخير يبدو لنا معيارا محدود الاستثمار، وضعي التوجه إذ أنه لا يراعي ضمن بنية التداول اللفظي مسألة ميوعة اللغة وبنيتها المتعددة الدلالة وذلك رغم وعي واضعيه بقصور قاعدة الحرفية وأهمية الخطاب الاستعاري وغيره. ربما يعود ذلك إلى التصور الذي يصدر عنه المؤلفان ضمن فلسفة اللغة وعدم التفاتهما كفاية إلى آفاق البنية التصورية ودور المحيط في توسع البنية الدلالية للقول، ربما دون أن يعي المتكلم ذلك.

رغم هذا التحفظ الذي نسجله هنا فإن حديث المؤلفين في الجزء الأخير من بحثهما حول الاستعارة ومسألة التواصل يستشرف آفاقا مضادة للتصور الكلاسيكي.

4.2.7.2. الاستعارة

إذا كان دور المشابهة في التواصل مهما عموما، فإنه مشهور في الحالة العامة للاستعارة. فحسب الوصف الشائع فإن كل استعارة استثمار لمشابهة المعنى بين العنصر الحقيقي والعنصر المجازي، أو على الأفضل بين الأشياء المصرح بها بواسطة هذه العناصر، وهي مشابهة تسمح باستعمال العنصر المجازي مكان العنصر الحقيقي.

يرى سبيري وويلسون أن هذا النجاح القديم في وصف الاستعارة يبدو غريبا بالنسبة

إلى الذي يتصور اليوم وصف التواصل اللفظي باعتباره ناتجا عن العلوم المعرفية . ذلك أنه إذا أخذنا بجدية فكرة كون المشابهة في المعاني أو في التصاريح هي التي تؤسس الاستعارة ، فإننا نتوقع أن يكون هناك ترابط إيجابي بين درجة هذه المشابهة ومقبولية الاستعارة . والحال إنه ليس في الأمر شيء من هذا ، فإذا أردت الحديث استعاريا عن (نمر) فلا تقل (هذا أسد) ، لأن المشابهة الواسعة بين النوعين تربك الاستعارة عوض أن تسهلها . بالأحرى قل : (هذا محارب مقدم) . وإذا أردت الحديث استعاريا عن محارب مقدم فلا تقل (هذا شرطي خبير) ، فالمشابهة هنا أيضا واسعة ، قل بالأحرى (هذا نمر)⁽¹⁹¹⁾ .

حين ينطق المتكلم عبارة (هذا الكتاب صاقل للدماغ) ، ماهي المشابهات الموجودة بين الكتاب والمنتوج الكيميائي ؟ إن المشابهات التي تأتي إلى الذهن تنتج عن التأويل الاستعاري ولا تستطيع أن تؤسسه . هذه المشابهات تبقى صعبة التصور بشكل غير استعاري : من المؤكد أن الكتاب والصاقل يهدمان معا الزوائد السطحية ، لكن هذا الوصف لخاصية مشتركة لا يستقيم حرفيا إلا بالنسبة للمنتوج الكيميائي .

كل نظرية للاستعارة إذن ينبغي أن تكون ملائمة لمسألة كون الطابع الضعيف والقابل للتصور بصعوبة للمشابهة ، بعيدا عن أن يكون عائقا لتأسيس رابط استعاري ، يبدو على العكس مشجعاً له . أما التصور الكلاسيكي فإنه يفشل كلياً في هذا الاتجاه .

في هذا السياق الذي يؤثر على قصور النموذج الكلاسيكي في إدراك ثراء وتعقيد البنية الاستعارية يقترح المؤلفان تصورهما البديل حيث « عوض الانطلاق من مشابهة خاصة بالاستعارة الواحدة بين المعاني ، نقترح تفسير التأويل الاستعاري لبعض الأقوال بواسطة الحياة الخاصة التي يمكن أن تأخذها سيرورة مشتغلة في تأويل كل قول : سيرورة انتقاء استلزامات متفرعة عن القضية والفكرة المراد إبلاغها . فحين تكون المجموعة المتفرعة المأخوذ بها ممتدة على مجموع استلزامات القضية المعبر عنها ، فإننا نكون أمام حالة خاصة للتأويل الحرفي ، وبالعكس كلما كانت المجموعة المتفرعة المأخوذ بها ضيقة نسبياً ، كلما كان التأويل مدركاً باعتباره استعارياً .

يستحضر المؤلفان هنا مفهوم الوجاهة فهو « لا يسند أي تمييز للتعبير الحرفي ولا يستلزم بأي حال أن مشابهة ضعيفة بين الفكرة والتعبير هي أقل مقبولة من مشابهة قوية . لا تهم درجة المشابهة . تهم فقط السهولة التي بواسطتها يمكن إعادة تأسيس المشابهة الوجيهة .

فحين يتم التعرف على مشابهة بفضل السياق الخاص الذي استحضرت فيه ، فإننا نحصل أثراً ولذة خاصين . إننا لا نكتفي بإدراك المشابهة ، بل نكتشفها أو نبنيها . هذا المجهود

الإضافي للاكتشاف أو للبناء يدرج أثرًا إضافيًا ذا نظام آخر : إنه يبلغ شيئًا آخر عن التواصل ذاته . إن استعارة مبدعة وناجحة تظهر وغالبًا تبلغ فضلًا عن محتواها الخالص وجود تشارك للفكرة بين المتخاطبين»⁽¹⁹²⁾.

على هذا الأساس الذي ينظر من خلاله المؤلفان إلى مسألة المشابهة والتواصل ، فإن الاستعارات تركز بالضرورة على ميكانيزمات بسيكولوجية فهي لا تؤسس انزياحًا بالنسبة إلى معيار أو خرقًا لقاعدة أو لمبدأ تواصل . إنها ببساطة استعارات إبداعية وإلهامية لمظهر أساسي لكل تواصل لفظي حيث إن كل قول يشبه فكرة المتكلم بدرجة متفاوتة محددة داخل كل حالة بواسطة اعتبارات الوجهة .

إن الأطروحة المركزية التي قدمها المؤلفان تخص كون المستمعين يتناولون عموماً الأقوال دون فكرة متصورة سلفاً فيما يخص طابعها الحرفي التقريبي أو الاستعاري . إنهم يستبقون فقط مشابهة للمحتوى بين القضية المعبر عنها بواسطة القول والفكرة التي يود المتكلم إبلاغها . هذا الاستباق نفسه مشتق عن استباق أكثر أهمية هو استباق مبدأ الوجهة ، ذلك أن كل فعل تواصلية يشجع استباق الوجهة . هذا المبدأ يكفي لتفسير كيف يمكن لمعرفة سياقية أن تتفاعل مع قول شبه محدد لسانياً خصوصاً فيما يتعلق بدرجة حرفيته أو تقريبته أو استعاريته .

وخلاصة القول ، إن أهمية طرح سبيرير وويلسون لمفهوم الاستعارة يتمثل في إدراجها ضمن نسق تداولي تواصلية تتحدد فيه قيمتها انطلاقاً من الترابط بين درجة المشابهة ومقبولية الاستعارة . هذا الطرح مضاد لبداية للتصور الكلاسيكي الذي ينظر إليها كفعل انزياح عن قاعدة أو خرق لمبدأ تواصل ، هذا التصور يفشل في تأسيس الرابط الاستعاري حين تكون درجة المشابهة ضعيفة بين العناصر أو تكون قابلية إدراكها صعبة ومحتاجة لجهد تاويلي إضافي .

8.2. تركيب

يتبين مما تقدم أن مفاهيم الموسوعة والسياق والتشاكل والترادف والتفاعل تساهم في معالجة الاستعارة الشعرية ضمن تصور نصي شمولي يراعي نمو النص وتعمق بناء المعنى داخله .

رغم ذلك فإن هذه التصورات المعاصرة لا تستطيع التخلص تماماً من الإطار الأرسطي المتعلق بالتحليل الفردي والمعاني الأولية وذلك نظراً للشواهد التي تصمد أمام تطور المعرفة وتغيرها . مع ذلك فإن ما يهم في التحليلات المعاصرة هو الجانب النسقي من جهة ثم اندراجها ضمن مناخ فكري جديد تتعالتق فيه مجموعة من العلوم والمعارف التي تقارب

الاستعارة من منظور يراعي أنها مؤسسة لنسيج النص وأنها شكله الأرقى وكون النص انعكاسا لعالم الأفكار والصور وتحويلا لهذا العالم داخل تشكله وهنا جدة الاستعارة وابتداعيتها .
داخل هذا المنظور سنحلل الاستعارة الشعرية من خلال تشكلها وتعالقها ونموها ونسقيتها في القصيدة أولا ثم في العمل الشعري ثانيا، وهو ما سيكون موضوع حديثنا في الباب الثاني .

الباب الثاني

الاستعارة وبناء النص من القصيدة إلى العمل الشعري

يمكنكم تحميل المزيد من الكتب الرائعة والحصرية
بحجم خفيف جدا على مكتبة جديد بدف
<https://jadidpdf.com>

<https://jadidpdf.com>

الفصل الثالث

التعالق الاستعاري : نموذج القصيدة

الشعر ضوء متحرك، متموج، ولوع بالمستحيل

محمد بنيس

الشعر مستودع أسرار كبرى

إنني أرى الشعر في كل شيء فبالرغم من كل المبتكرات العلمية والتكنولوجية
التي يذهب إليها المجتمع الإنساني، يظل الشعر موجودا مثل هواء الحياة .

قاسم حداد

ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر

ندرس في هذا الفصل قصيدتين شعريتين، الأولى هي قصيدة : «مستحيل» لمحمد بنيس والثانية قصيدة : «شعراء» لقاسم حداد. ونهدف من خلال هذه الدراسة أن نحلل مستويات حضور الاستعارة في النص الشعري، ودرجات انتشارها داخله، وشمولية بنائها للمعنى داخل القصيدة.

يسمح تحليل الاستعارة النصية بالإحاطة بنظام تشكل المعنى في النص الشعري ويمكننا بذلك من استنتاج الفرق العميق والحاسم بين الاستعارة في الجملة معزولة عن السياق، وبين الاستعارة التي تحيا بتعدد سياقات القول داخل القصيدة الواحدة.

إن هذا الصنيع انتقال واع من المستوى المفرد والجمالي لتحليل الاستعارة إلى المستوى المركبي الخطابي، والذي تكون الاستعارة بموجبه بؤرة اشتغال الخطاب ومركز حياة النص ومحقق انسجامه الداخلي. إنها كما سبقت لنا الإشارة في مدخل العمل، الشكل الأرقى للخطاب الذي تمثله القصيدة.

ويمثل التعالق الاستعاري لحمة ترابط القصيدة من خلال نمو وتشعب التعابير الاستعارية المتفرعة عن النواة. وبهذا ينتفي اللامعنى الذي قد يلحظه القارئ غير المتدبرس بمتاهات النص الشعري ويتأسس الانسجام الضامن لدلالية القصيدة ورمزيتها وقابليتها للتأويل وتعدد التأويل.

إن تركيزنا على هذا الجانب الدلالي في بناء القصيدة وكذا على الجانب التداولي المرتبط بوضعية التلقي وتنوع مستويات فهم وتأويل الاستعارة من قبل القارئ، هو الذي منعنا من الالتفات إلى الجانب الأساسي في تشكل القصيدة الصوتي ألا وهو الإيقاع. وقد ارتأينا بقرار منهجي ألا نقف عند هذا المستوى من البناء النصي الذي يتطلب سياقاً نظرياً وتحليلياً مختلفاً عن مجال الدلالة الذي تحتكره نظرية الاستعارة وحقلها البلاغي المفاهيمي.

1.3. استعارة الممكن والمستحيل : قصيدة «مستحيل» لمحمد بنيس

1.1.3. الاستعارة وبنية القصيدة

قصيدة مستحيل لمحمد بنيس منشورة ضمن ديوان هبة الفراغ.⁽¹⁾ وهي أول قصيدة من الديوان، تتفق مع باقي القصائد في الحجم القصير وفي نوعية اختيار العنوان المكون من لفظ واحد ممتلئ بالاحتمالات الدلالية، التي تؤكد أو تنفيها طبيعة اشتغال النص وتعالق السياقات داخله، وتختلف في كونها الوحيدة المصحوبة بإهداء إلى اسمين يمدان من أبرز شعراء الحداثة في المغرب غيبهما الموت قبيل صدور الديوان. فعبد الله راجع توفي في يونيو

(1) محمد بنيس، هبة الفراغ، شعر، دار توبقال للنشر 1992. (انظر نص القصيدة في ملحق هذه الدراسة).

1990، ومحمد الخمار الكنتوني في مارس 1991 ولهذا الاختيار في الإهداء دلالة بالغة باعتبارها لكون الزيادة في الشكل زيادة في المحتوى كما تقول نظرية الجشطالت⁽²⁾ واعتبارا للتعالق السياقي بين الإهداء وبلاغة النص كما سيلي الذكر.

إن قراءة أولية للقصيدة تكشف عن نسق منظم من التباينات والتعارضات والمفارقات بُنيت القصيدة على أساسها بحيث أن فك التباسها لا يأتي إلا عبر التاويل الاستعاري. تتأسس هذه التباينات في الثنائيات التالية. الاستحالة/الإمكان، الأرض/السماء، النار/الماء، الضوء/العتمة، الصمت/الكلام، الموت/الحياة.

1.1.1.3. العنوان والإهداء

يرتكز على كلمة مفردة واحدة تستدعي عدة معان سواء من حيث وضعها في معجم اللغة أو من حيث السياق الشعري الذي أدرجها الشاعر داخله. نقرأ في لسان العرب «استحال» تحول من حال إلى أخرى، و«استحال استحالة» صار مُحالاً والمُحال غير الممكن، والمستحيل من الكلام المحال والمستحيل الباطل من الكلام.

رغم أن هذه المعاني تعد مقومات ملاصقة محايثة لكلمة «مستحيل»، اقتطع منها الشاعر ما يلائم مقاصده أو جعلها مجتمعة للدلالة على كل ما يحيل إليه اللسان فإن هناك من المقومات السياقية ما يضيف إلى هذه المعاني عمق ما تسعى القصيدة إلى إخفائه في اللفظ الظاهر وإبرازه في المعنى الباطن، وهو العلاقة بين المستحيل والموت والتي نلاحظها في المقطع الأخير :

ليثبت مستحيل

من

شقوق

ق الموت

تقدم القصيدة قرائن تؤكد هذه الفرضية؛ أولها : الإهداء الموجه لشاعرين ميتين، إلا أن هذا الموت الجسدي يخفي بداخله حياة شعرية لا يمكن أن تتوقف، وهو الشيء الذي توحى به عبارة : «يثبت مستحيل من شقوق (ق الموت)»، أي أن الحياة المستحيلة بعد الموت تجعل حياة أخرى ممكنة تقهر الموت وهي حياة الكلمة. ويظهر هذا من الاستعارة التي تكونها عبارة : «للموت شقوق» التي تجعل (الموت) كبنية مجردة تقترن بلفظ شقوق كبنية ملموسة عبر البصر واللمس. وهذا يعني أن ضوءاً يخرج من فتحات الموت تعبر عنه لفظة «شقوق» الدالة على مساحة بصرية بين وضعين أو مكانين.

إن معنى «المستحيل» في القصيدة لا يستقيم مع المعنى الذي يحيل عليه لسان العرب كما ورد في بداية هذه الفقرة. ويظهر ذلك في الاستعارة التي يمكن استنباطها من فرضية «المستحيل». وهي استعارة دالة ظاهريا على تفارق، إلا أن سياق القصيدة وتناغمها الداخلي سيكشفان انسجاما بين اللفظين، اعتبارا لكون سياق الماثلة والمشابهة بين عناصر القصيدة لا يفترض وضعاً مباشراً بل وضعاً تبنيه القصيدة من خلال تركيبها البلاغي بهدف الوصول إلى الاستعارة والتمثيل.

2.1.1.3. من الاستعارة إلى التمثيل

لن يكون تحليل الاستعارة أقبيا مسعفا في معالجة تمقيد الاستعارة الشعرية المتعاقبة في القصيدة الممثلة للنص المعاصر وفي إدراك اشتغال التمثيل وما يحيل عليه من صور وعوالم. وبالتالي فإن شمولية التحليل تقتضي عبور المجال النصي بدءا بتركيب الاستعارة، مروراً بدلالاتها، ثم صولا إلى التمثيل والاستعارة المحبوك (أو المرشحة) الجامعة لكل التفرعات الاستعارية عموديا. وراء هذا التصور الشمولي خلفية عميقة تتمثل في كون الشعر المعاصر يتجاوز البيت كوحدة صغرى منفردة عن السياق المعقد الذي تولده. فبدلاً من مصطلح البيت، أو البناء النصي القائم على البيت، يصبح مصطلح القصيدة سيّدا.⁽³⁾ وقد أورد محمد بنيس تصور أدونيس للمسألة يقول فيه «القصيدة العربية القديمة مجموعة أبيات أي مجموعة وحدات مستقلة متكررة لا يربط بينها نظام داخلي، إنما تربط بينها القافية. وهي قائمة على الوزن، والإيجاز طابعها العام. وقد فسر هذا الشكل بسيطرة الروح القبلية عند العرب، وبضرورات الحفظ والترنم.

مقابل هذه القصيدة العربية القديمة التي ما تزال مستمرة بشكل أو بآخر، حتى اليوم، تنهض القصيدة الجديدة. وإذا أردنا أن نقارن بين القصيدتين نجد أن الأولى، إذ تقوم على وحدة البيت المتكرر المستقل، وعلى القافية التي تنظم هذه الوحدة المتكررة، وإذا نلتمس جمالياتها، بالتالي، في جمالية البيت المفرد، فإن القصيدة الجديدة ذات وحدة متماسكة حية متنوعة، وهي تُنقذ ككل لا يتجزأ شكلاً ومضموناً⁽⁴⁾.

ويظهر إذن أن التصور الشمولي لوضع الاستعارة النصية يستجيب لمفهوم القصيدة باستقلال عن البيت كوحدة مفردة معزولة عن النظام الداخلي للكتابة الشعرية. وهذا ما سنحاول معالجته في الفقرات اللاحقة.

2.1.3. تركيب الاستعارة

لم يعط للتركيب أهمية كبرى في تحليل الاستعارة من قبل اللسانيين حيث أسند

(3) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث وبنائه إيدالاتها، الجزء الثالث: الشعر المعاصر دار توفيق للنشر 1990 من 72.

(4) المرجع نفسه ص 72.

الاعتبار للجانب الدلالي، أي للمعنى، على حساب الشكل. ورغم أن هناك بعض الاستثناءات إلا أنها تبقى صدفوية لأنها لم تعتبر الاختلافات التي تميز بين مختلف الأشكال. ومع ذلك فإن بعض الدراسات قدمت جدولا تاما لتشكلات الاستعارة لا للاعتراف بخصوصية التركيب فيها، ذلك أن تنوعها اعتبر ثانويا بالنسبة لوحدة المعنى. إن الاختيار بين مختلف التشكلات لا يبدو خاضعا لأي إرغام سوى أن يكون خاضعا للرغبة في الإلحاح على حافز التقارب بين العنصر الحقيقي والعنصر المجازي⁽⁵⁾.

لقد اقترح جيرار جينيت مقاما ذا ستة أشكال يطرح فيه مستويات حضور الاستعارة.

تشبيه محفز	حيي يحترق مثل شعلة
تشبيه غير محفز	حيي يشبه شعلة
مماثلة محفزة	حيي (est) شعلة محتدمة
مماثلة غير محفزة	حيي (est) شعلة
مماثلة محفزة بدون مقارن	شعلتي المحتدمة
مماثلة غير محفزة بدون مقارن (استعارة)	شعلتي

يقابل هذا التقسيم الذي طرحه جينيت تقسيما مشابها في البلاغة العربية القديمة ينطلق من التشبيه نحو الاستعارة، على اعتبار أنه كلما تراكم الحذف اتسع المعنى وتأسست المبالغة والالتباس والتحول الكيفي في بناء الجملة الاستعارية :

زيد كالأسد شجاعة	تشبيه مرسل
زيد أسد شجاعة	تشبيه مؤكد
زيد كالأسد	تشبيه مجمل
زيد أسد	تشبيه بليغ
أسد	استعارة

يظهر من هذا التقابل كما يقول د. عبد الجليل ناظم أن « التشبيه من وسائل المعرفة ومن وسائل تحسين الكلام، ومن وسائل الإقناع، وهذه الخصوصية العميقة لحضوره في الثقافة البشرية هي التي تفسر تواجده في كل أنواع الخطاب علاوة على خصوصيته التركيبية⁽⁶⁾. وقد استخدمت جماعة «مو» من جهتها جدولا واسعا من البيانات الوسيطة المخصصة عموما للتخفيف من الطابع العلائقي لكاف التشبيه⁽⁷⁾.

(5) J. Molino, « la métaphore » in languages n° 54/1979 p.24

(6) عبد الجليل ناظم، البلاغة والسلطة في المغرب، دار توبقال للنشر، 2002، ص 136.

(7) المرجع نفسه ص 24.

«الإزواج Appariement ويتسم غالبا بالفاظ دالة على القرابة، مثل أخت، ابن عم الخ. وتمثل فائدة هذا الرابط في كونه استعارة للكاف (comme) : «مجرة أيتها الأخت المضيفة» وهو أيضا استعارة مصححة بمجاز مرسل (مضيئة > مجرة).

«فعل الكينونة الدال على التعادلات حيث يتميز استعماله عن (Est) الدال على التحديد. فعارة «الوردة (est) حمراء» صيرورة ذات طبيعة مجازية مرسله وليست استعارية، بينما العكس في عبارة «إذا كانت الروح طائرا فالجسد هو القناص».

«البذل Apposition ويعرف درجتين، الأولى يصاحبها اسم إشارة يحقق التعادل ويقربه إلى تشبيه بسيط مثل : «السام... هذا العقاب ذو العين المشقوقة»؛ أما الثانية فهي الدرجة القوية التي تحذف اسم الإشارة وتجاوز الالفاظ مباشرة أو بواسطة نقطة مزدوجة أو فاضلة مثل «باقه ورد، فها».

«الاسم الموصوف والفعل حيث للمقارن والمقارن أن يتواجه كذلك داخل مركب ويملآن وظائف مختلفة مثل الفاعل. وتقتضي قاعدة التشاكل أن يتناسب أي أن يقتسما مقومات مكررة، فتشكل هذه المقومات المقتسمة تقاطعا مقوماتيا وهو ما يعطي للمركب المقصود بنية خالصة لصياغة استعارة مثل قول ريلكه «تنضج الكلمة داخل الصمت» أو قول أبولينير «تبتسم باب الفندق بهول»

«المضاف إليه والإسناد، فالمضاف إليه أمر شائع في الشعر مثل قول أبولينير «قطع القناطر يثغو هذا الصباح»، أو قول فيفي «شراع يوم جميل أرخى أشرعه البيضاء». إن المضاف إليه (سقف البيت مثلا) كما يدل عليه اسمه ينتقل من النوع إلى الجنس ومن الجزء إلى الكل. إنه مسعى مجازي مرسل مقلوب بالنسبة للإسناد الذي يعد تحديدا (الرجل ذو الأذن المكسورة مثلا)، أو كما يقول بروتون «فوق الجسر تتأرجح الورد ذات رأس القط» أو «المسدس ذو الشعر الأبيض»⁽⁸⁾.

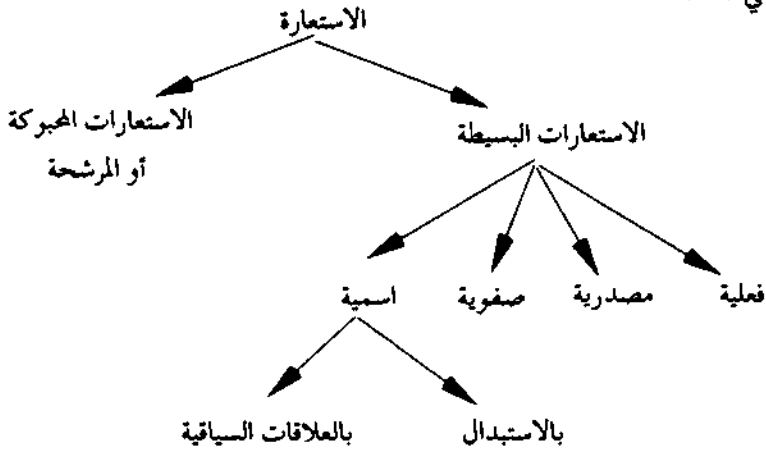
ومثلما هو أمر مركبات الفاعل + الفعل، فإن مركبات المحدد + المحدد تفترض تقاطعا مقوماتيا. ويمكن لهذه المقومات السياقية أو المكررة أن تتناوب في بعض الحالات بواسطة جذب المركبات الجاهزة كما في عنوان ديوان لكانتيون : «قلب الموسيقى». إن الذهن يستدعي عبارة «صندوق» الموسيقى، ويقوم في نفس الآن التوازي الاستعاري بين قلب وصندوق، ثم بين الموسيقى والتعبير عن الشاعر الغرامية التي هي موضوع الديوان. في مثل هذه الحالة سيكون من المستحيل أن تقرر هل الدرجة الصفر هي صندوق الموسيقى أم القلب العاشق ذلك أن الاستعارتين تتقاطعان⁽⁹⁾.

توجد هناك دراسات أخرى اهتمت بمسألة التركيب الاستعاري نذكر منها :
- تجربة النحو التوليدي في ضبطه للجمل السليمة بالنسبة للجمل المنحرفة، إلا أنه لم يقدم شيئا ذا بال إلى هذه النظرية بسبب رفضه للجمل الاستعارية باعتبارها جملا غير منحرفة.

- دراسة إيرين تامبا ميتز التي تحمل عنوان « المعنى المجازي ». وتكمن أهميتها في دراسة هذا المعنى لا كإنتاج أو شذوذ بالنسبة لمعيار، بل كممارسة دالة مرتبطة بالنشاط البلاغي وبالإمكانات التأليفية للغة. وقد اعتمدت المؤلفة خلال مراحل الكتاب على مقاطع من نصوص أدبية متعددة وعلى إعادة قراءة وتقييم للبلاغة القديمة⁽¹⁰⁾.

- دراسة ميشيل مورا « شعرية القياس » من خلال رواية جوليان كراك « ضفاف الرمال »⁽¹¹⁾ التي درس فيها أصناف الاستعارة (الإسمية، الفعلية، الصفوية) والتشبيه وصولا إلى النص وتشكل الاستعارة المبهوكة (أو المرشحة) داخله.

- دراسة كريستين بروك روس « نحو الاستعارة » التي درست فيها أعمال اثني عشر شاعرا. وقد قسمت كتابها حسب انتماء المجاز إلى مختلف أجزاء الخطاب، فكان الجدول التالي⁽¹²⁾.



إن نظرية بروك روس رغم أهميتها وأصقيتها (صدرت عام 1958) تبدو متجاوزة ولا تطرح القضايا الحقيقية للتركيب الاستعاري⁽¹³⁾، ذلك أنها تستلهم النحو التقليدي وتقدم

1.Tamba-Metz, Le sens figuré, P.U.F 1982 (10)

M. Murat, Poétique de l'analogie, José Corti 1983(11)

J.Tamine, «Métaphore et syntaxe» in langages, N° 54/p.66(12)

J.Molino Ibid. P.27 (13)

تفسيرات دلالية لكل التشكلات الاستعارية بحيث لا يتجسد التركيب بشكل مستقل أبداً، إضافة إلى كون المقولات المبرزة من طرفها تبدو جد عامة وليست خاصة بالضرورة بالاستعارات. ثم إن عملها يخلو من تساؤلات حول خصوصية تركيب الاستعارة التي لا نعلم أية علاقة تقيمها مع الاستعمالات الحقيقية.

خلاصة القول إنه من الضروري، كما يرى مولينو، الاهتمام بوصف تركيب الاستعارة من أجل تحديد التشكلات التي تبرز فيها، بالإضافة إلى الخصوصيات والإرغامات التي ترتبط بها. وهذا ما سنحاول إبرازه من خلال القصيدة موضوع التحليل.

3.1.3. خصوصية التركيب

تقف قصيدة مستحيل على عتبة بنية استعارية عميقة الغور، يمكن وضعها ضمن ثنائيي الموت والحياة، والاستحالة والإمكان. ولا يبدو الوقوف على الجانب التركيبي للجملة كافياً لإدراك الأبعاد الدلالية والتخييلية للقصيدة، إلا أننا على سبيل الإحاطة ببناء الاستعارة التركيبي نضع الجدول التالي لاستعارات النص ونوعيتها:

استعارة فعلية	لم يختلف الغنياز
تركيب بالإضافة	أجرام سهرتنا
تركيب بالإضافة	تدفق الأمداح
استعارة فعلية	النار تحجب يشبها
تركيب بالإضافة	تماسك الأضواء
استعارة فعلية	نسلم يتمنا لعواصف
استعارة فعلية	تعلو عروقها
استعارة فعلية	نحرر شمسنا
تركيب بالإضافة	غفلة الأشياء
تركيب بالإضافة	ريح أقواس
استعارة إسمية	العثمات نسكنها
استعارة اسمية	كتف توسد بثرها
استعارة اسمية	شساعة وهبت لنا أجراسها
استعارة فعلية	يثبت مستحيل
تركيب بالإضافة	شقو (ق الموت)

يبدو جرد هذه الاستعارات وتحديد نوعيتها التركيبية أمرا مبسطا لا يقدم أية دلالة على مقصدية النص، خصوصا أمام غنى البناء الاستعاري وتشاكلاته وتماثلاته. لكننا نلاحظ أن التركيز على الإضافة ثم على الأفعال يظهر قويا في مركبات النص، وحتى حين تكون البؤرة اسمية بتقديم الاسم فإن قوة الفعل تبدو ظاهرة كمنافي: العتيمات نسكنها، كتف قوسد بشرها.

أو في:

ماذا

تريد شساعة

وهبت لنا أجراسها

لأنها أفعال حاملة لتوتر الجملة الدال على غموضها والمستلزم لتأويل استعاري. إن بؤرة هذه النص تبدو من الناحية التركيبية فعلية إضافية، ذلك أن الفعل والمضاف دالان مؤشران على تباين دلالي في بنية الجملة وهو الذي يستدعي البحث في تشاكلات النص وازدواجية المعنى بل في لا نهائيته داخله.

ولا يتوقف تركيب القصيدة عند هذا المستوى من الوصف الخاص بطبيعة الإسناد بين الموضوع والمحمول بل بمستويين آخرين يحيل عليهما البناء المعقد للقصيدة. يتعلق الأمر بمفهوم حذف الروابط واللائحية.

1.3.1.3. حذف الروابط

ويعرفه برنارد دوبرييز⁽¹⁴⁾ بكونه «صورة تركيبية تتمثل في ضم عدة عناصر من الجملة بواسطة عنصر مشترك لا يتم تكراره. وهي صورة تتضمن الوصل والفصل» ويستطيع حذف الروابط Zeugme أن يوظف التعابير القالبية كما أنه يضم أحيانا عنصرا مجردا إلى عنصر محسوس وهو ما يدعوه لو سبيرج بحذف الروابط الدلالي الذي يسمح بتقديم استعارة ذات تشاكل معقد بشكل متوازن، مثلا: «في هذا الزيف الجاري بالشمس والسكينة... تتمتج خصلتي الطويلة المخطوطة بالأعشاب المائية وبالمصادر المنيّة».

إن هذا الجانب الدلالي في تعريف حذف الروابط أو حذف النسق هو ما يثير انتباهنا فيما يخص تركيب الجملة والعبارة في قصيدة مستحيل. والجدير بالذكر أن هذه المسألة بدأت عند الشاعر في نصوص سابقة فكانت بذلك اختيارا شعريا له دلالة العميقة سواء فيما يتعلق بتركيب الجملة أو بتركيب الاستعارة. وهو تركيب يركز على فتح فضاء النص التركيبي والدلالي على شساعة البناء اللغوي المناسب بقوة نحو نموذج جديد للتخييل دون

أن تحاصره أدوات البناء المتداولة، والذي تبدو القصيدة داخله مسترسلة النفس في اتجاه لانتهائية المعنى. وقد كانت القصيدة المطولة ورقة البهاء المكتوبة بين سنتي 1984 و1985 والمنشورة سنة 1988 إحدى بدايات هذا الاختيار الجديد والعميق في بناء الجملة والنص الشعريين، وتلتها هبة الفراغ 1990، ف كتاب الحب 1995، ف المكان الوثني 1996 ف نهر بين جنازتين 2000. وكلها نصوص أحدثت قطعة رمزية مع نموذج البناء الشعري القائم على الروابط المنطقية التقليدية في الكتابة، وقد أشار الشاعر إلى ذلك في مقدمته للأعمال الشعرية يقول : « في هذه القصيدة صيغة عمل . تنتفي المقاطع . الأرقام . العناوين . علامات الترقيم . ولا يشغل في القصيدة غير المكان . الأبيض . الذي يتوزع بين الموزون وماليس موزونا . يعيد بناء القصيدة . من صفحة إلى صفحة . وهو يتعدد ويححو ذاته فيما هو يعيد كتابتها . قصيدة البياض . أو هي قصيدة البصر »⁽¹⁵⁾. نقرأ في الصفحة الأولى من ورقة البهاء :

لن يتشي المروج بهتك صخور دافئة سارافق للجوف خليجي من حما مسنون
تسقط فاكهتي أسلم للأرض جموحى يقويني سم يتضج في أحشائي بين
يدي مواقبت تتأهب ناسية من يجذبها نحو سرير الماء هي الألفاظ معتقة في
الصلب مجازات تحفر الساعة في الواح من طين فاسي يا أيتها المسكوبة
من أنفاق دمي سيكون الوشم جميلا أو منجذبا لكن الأرض بأنفاس
الصفصاف سأجعلها تستعذب طعم سمومي

تقوم القصيدة على إعادة بناء الشكل الشعري من خلال صياغة شكلها الخاص الذي نلاحظه مخترقا بنيتها عموديا سواء داخل الجملة أو بين المقاطع أو عبر التشكيل البصري لفضاء الصفحة. ونلاحظ هذا الأمر داخل الجمل سواء من خلال غياب الرابط : « ... سهرتنا له كنا نعد... أو : رجفة أشهى مفازتها »، وجع لصمت الصاعدين إلى البداية ها...، « كتف توسد بعرها جهة على أهوالها... »، حيث يغيب الرابط التركيبي أو النحوي بين الألفاظ وتنتفح إمكانياتها الدلالية على اللانهائي، ويظهر هذا الغياب كذلك بغياب الروابط الواصلة مع تكرار الفعل في المقطع الواحد :

نسلم يتمنا لمواصف تملو بكل عروقها
كنا نحور شمسنا من غفلة الأشياء نشئ
ريح أقواس هي العتمات نسكنها لتبلغ
رجفة أشهى مفازتها

(15) محمد بنيس، « حياة في القصيدة »، الأعمال الشعرية، دار توبقال للنشر / المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002، ص 23.

لا يبدو غياب الروابط في بنية الجملة مقتصرًا على وصف وضعها التركيبي بل يتجاوزها إلى دلالة هذا التركيب أو وضعه البلاغي القائم على تشكلات استعارية كما سيلبي الذكر.

نلاحظ هذا الانفصال كذلك بين نهاية مقطع وبداية آخر رغم أن القصيدة لا تعلن عن هذا الانتقال لا بالترقيم ولا بالمسافة الفارغة. ينتهي المقطع الثاني مثلاً بـ « رجفة أشهى مفازتها » ليتقدم فراغ في نفس السطر ويبدأ السطر الثاني في آخره مبتدئاً بـ « مدار » .
تضعنا هذه الملاحظة أمام التشكيل البصري للصفحة . فالمقاطع لا تتألى ضمن تتابع منطقي كتابي متواز بل يتوزعها السواد والبياض من خلال اتصالات وانقطاعات معينة لمقصدية الشاعر في التعبير على بعض المعاني مثل نهاية المقطع الأول التي تترك اليمين أبيض مركزة على الطقس الصوفي والضوء :

كنا

نقيم

شعيرة

لتماسك الأضواء

كما نلاحظ هذا الوضع البصري في آخر القصيدة حيث ينتهي المقطع ما قبل الأخير بوضع سطري متواز ممتلى ليليه تشكيل مقطع صغير إلى أقصى اليسار :

ماذا

تريد ضساعة

وهبت لنا أجراسها

وتنتهي القصيدة بمقطع يتوسط الصفحة ويملا سماتها البصرية مانحاً المعنى دلالة المركز :

لا شيء غير

الصمت

في ولع

ليثبت مستحيل

من

شفور

ق الموت

2.3.1.3. اللانحوية

إن وضعية بناء الجملة والتشكيل البصري للقصيدة الموسومة بجندلية الاتصال والانفصال والمرتبطة بجندلية الحياة والموت، توجهنا إلى المستوى الثاني للبناء وهو ما يدعوه ريفاتير «اللانحوية»، فالكتابة الدلالية التي تميز القصيدة يمكن أن تتولد وفق طرائق متميزة: إما بنقل المعنى حين يتزلق الدليل من معنى إلى آخر حيث تعني الكلمة شيئاً آخر كما يحدث في الاستعارة والكناية. وإما بانحراف المعنى حين يكون هناك التباس أو تناقض أو لغو، وإما بالإبداع حين يتحرك الفضاء النصي باعتباره مبدأ منظماً منتجاً لدلائل انطلاقاً من عناصر لسانية لولاه لما كان لها معنى⁽¹⁶⁾.

وتقوم هذه المستويات، حسب ريفاتير، بتهديد التمثيل الأدبي للواقع أو المحاكاة، وتكون صفة اللانحوية العنصر المخصص للقصيدة دون أن يعني ذلك خرقاً أو خطأ نحويًا. إن النص، حسب ريفاتير، يدرك باعتباره مولد نحوه الخاص حيث لا داعي للاهتمام بالانزياح بالنسبة لقواعد خارجية مسبقة الوجود. إن المصطلح يعين كل حدث أو فعل نصي يعطي للقارئ الإحساس بأن هناك قاعدة قد تم خرقها. وهو الأمر الذي يبدو جلياً في قصيدة مستحيل التي أعادت تشكيل الفضاء البصري المعتاد سواء بالنسبة للغة أو بالنسبة لنصوص شعرية أخرى.

إن مظاهر اللانحوية في النص تنجم عن فعل مادي هو أن تولد كلمة عبارة كان من المفروض أن تستبعد، وترتبط بكون المقطوعة اللفظية الشعرية تتميز بتناقضات بين الاقتضاعات المرتبطة بالكلمة واستلزاماتها⁽¹⁷⁾.

إن استخلاص الوضع التركيبي للعبارة الاستعارية، كما تم تقديمه آنفاً، غير مفيد في عملية استخلاص شاملة للمعنى أو تعدد المعنى في القصيدة. فهذه عملية يحكمها السياق والتضاد والمقومات الجديدة، أي ما تبذعه الاستعارة وتخلقه من دلالات تنضاف إلى بنية اللغة، إلا أنه يفيد في إثبات أولي لبنية التضاد بين الموضوعات ومحمولاتها. فالعناصر المتضامة في التأليف النصي غير قائمة على وضوح دلالي يقبله التركيب المعيارى للجملة، وبالتالي وجب الانتقال إلى تأويل المقام الذي يحدده سياق النص ومساقه. ثم إن السياق يلفت الانتباه إلى الصيغة التي حذف بها النص زوابطه وجعلها واهية، تحتاج إلى إعادة بناء،

(16) U.Riffaterre, *Sémantique de la poésie*, Seuil, 1983, p.12

وقد كان رومان ياكسون أول من سن هذا المصطلح في سياق حديثه عن شعر النحو ونحو الشعر. يقول: «إن الخاصية الملزمة للأدوات النحوية والمفاهيم النحوية تضطر الشاعر إلى مراعاة هذه المعطيات، وذلك إما بأن ينحو نحو تناظر وأن يعتمد على هذه النماذج البسيطة القابلة للتكرار والواضحة بما فيه الكفاية والتي تنبني على مبدأ ثنائي، وإما أن يتخذ الاتجاه المعكوس حينما يبحث عن الفوضى الجميلة» انظر: رومان ياكسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، 1988، ص 71.

(17) المرجع نفسه ص 16.

من خلال تشكل الاستعارة ومكوناتها وتفرعاتها. وهذه المؤشرات التي أفرزتها ملاحظة التركيب هي ما يحدونا إلى الانتقال إلى مرحلة موائية من التحليل.

4.1.3. التشاكلات الدلالية وتأويل التباين

إذا كان مركز المسألة الاستعارية هو قضية تعدد المعنى⁽¹⁸⁾ فإنه يجدر بنا التمييز بين ثلاث سيوررات أساسية: سيوررة المعنى الملتزم، حيث يوجد معنى واحد مختلف؛ وسيوررة المعنى الاستعاري الذي يقدم معنيين متشابهين، حيث يكون تعدد المعنى ظاهراً مثل قولك: «أنا الراعي وأنتم رعيتي»؛ وسيوررة المعنى التمثيلي، حيث لا يوجد معنى متعدد ظاهراً، بل إن المؤول هو الذي يعدد المعاني عبر قيامه بتحويلات في الحقل على وحدات غير موسومة لهذا الغرض وعلى طول غير محدد.

يضعنا هذا التحديد أمام ملاحظتين أساسيتين: الأولى هي أن التحليل النصي للاستعارة يتموضع بين السيوررة الأولى والثانية، حيث يكون دور السياق التخيلي والثقافي حاسماً في عملية التأويل «فالاستعارة تكون فقيرة حين تعزل عن سياقها أما حين تندمج داخله فإنها تسند استعارات أخرى وتتقوى بها»⁽¹⁹⁾ وهذا يعني أن التحليل بواسطة المقومات والذرات المعنوية يكون مفقراً لغنى النص، لذا ينبغي التركيز على المقومات السياقية وعلى السياق التداولي للنص، ذلك أن «كل استعارة ناجحة تقتضي سياقاً شاسعاً للإحالة وإعادة القراءة»⁽²⁰⁾. الملاحظة الثانية هي أن النص تشاكل وتباين كما ذكرت جماعة مؤلفي بلاغة الشعر. ويبدو أن النموذج الذي وضعته جماعة مؤلفي التحليل الاستعاري في إطار علاقي مع الكناية والمجاز المرسل، وفي إطار التحليل بالمقومات، هو الأكثر كفاية مع غيره من النماذج التحليلية الجيدة في تمثل النسق الأرسطي وتجاوزه في آن، إذ راعى هذا النموذج بشكل واضح المرونة التي تتطلبها التحديد لأن المفردة لا تملك حداً مطلقاً يمكن بناؤه، بل تخضع لسياق ومساق ينبغي اعتبارهما لفهم المجاز في اشتغاله وسيوررته.

ويعرف راستي التشاكل بأنه مبدأ منظم ينشأ بواسطة سلسلة من علاقات التماثل بين المقومات أو بأنه شكل بارز للتوافق المقوماتي. إن وصف التشاكل مشروط بالقدرة التأويلية، وهو يتجاوز البنيات التركيبية، التي تقف عند الحد المزعوم للجملة، إلى مراقبي دلالية قولية ونصية⁽²¹⁾.

ورغم أن التشاكل غالباً ما يحدد كمامل تجانس، فإنه ينبغي التأكيد على طابعه المتغير. وهذا يقود إلى ضرورة الابتعاد عن النموذج التوافقي للدلالة المقوماتية وإثبات كون

(18) مولينو مرجع مذكور ص: 12.

U.Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris PUF 1988 p. 184. (19)

U.Eco, *Les limites de l'interprétation*, Grasset, 1992. P.196 (20)

F.Rastier, *Sémantique interprétative*, PUF 1987. P.12. (21)

المقومات ليست كلييات ولا خصائص مرجع ولا أجزاء مفاهيم، وليست عناصر أقل كثرة ولا عناصر نهائية أو صغرى. إن المقومات أوضاع يحكمها السياق الابتداعي للنص⁽²²⁾. وتضعنا هذه التحديدات أمام مفهوم التباين المرتبط بما يسميه راستي نظرية المعنى المزدوج، وما تسميه جماعة مو نظرية للقراءة المتعددة. إنه المفهوم المولد للتشاكل الثنائي bi-isotopie الذي يعتبر حالة من حالات تعدد التشاكل poly-isotopie⁽²³⁾. يقول راستي «من أجل الوصول إلى إمكانية وصف تعدد التشاكل عمدنا إلى إعادة فحص التعارضات الموجودة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، والمعنى الأول والمعنى الثاني، والمعنى الظاهر والمعنى الباطن، والمعنى الحرفي والمعنى التمثيلي، التي يمكن تجميعها تحت اسم نظرية المعنى المزدوج وهي التي تعبر منذ ألفي سنة كل التأمل الغربي حول التأويل. إن الشرط الضروري لكي تحدث نظرية التأويل قطيعة حقيقية مع التقليد الهرمنوطيقي هو أن يكون لدينا، بدلا من نظرية لتشاكلين مترابطين قبلها، نظرية لتشاكلات متعددة غير مترابطة قبلها»⁽²⁴⁾.

ارتباطا بروح هذا القول، تفضل جماعة مو اصطلاح الوحدات البلاغية بدل المحسنات Figures، في وصف تعدد التشاكل، التي يمكنها الانتقال من الكلمة إلى المتواليات الكلامية فتعتبر بذلك عناصر رابطة ذات انتشار متنوع وقادر على أن تقرأ على أكثر من تشاكل داخل نفس القول⁽²⁵⁾. كل وحدة نصية تولد بشكل كموني تشاكلا، وتسمى إلى أن تصير بلاغية بالنسبة للتشاكلات المجاورة⁽²⁶⁾.

نستخلص من هذا العرض أن للتشاكل نسختين :

أ) نسخة وضعية قديمة خاصة بالدلالة المقوماتية. وترتكز مسلماتها الأساسية على شمولية المقومات (مقومات مبنية بدون علاقة مع المرجع) وعلى انتمائها إلى جوهر المحتوى، وعلى نهائية عددها وطبيعتها الأولية.

ب) نسخة نصية، فنماذج الدلالة المصغرة السالفة الذكر سمحت بعد جدالات متتالية بتنمية نماذج نظرية أكثر اتساعا مثل نموذج التشاكل المتعدد، وهو المفتاح الحقيقي لولوج فهم وتفسير النص، خصوصا النص الشعري. إنه النموذج التشاكلي المرتبط بدلالة تأويلية كما حددها راستي ويتم فصل مع إعادة تحديد مفهوم التشاكل انطلاقا من حمولة إجرائية أكبر. فهو يعبر مستوى التعبير كما يعبر مستوى المحتوى. فضلا عن ذلك فهو لم يعد محصورا في تكرار المقومات السياقية بل يشمل كل الوحدات الدلالية التي تبدو ملائمة للمحلل.

(22) راستي مرجع مذكور ص 14.

(23) G. J. Rhétorique de la poésie, ed. Complexe Bruxelles 1977 p. 54.

(24) راستي مرجع مذكور ص 14.

(25) جماعة مو، بلاغة الشعر، ص 56.

(26) جماعة مؤلفه ص 60.

ويمكن تلخيص أهداف هذه النظرية في تجاوز الحد الذي تفرضه الجملة، والمساهمة في بناء الانسجام النصي بواسطة الاستعارة، وإقامة مفهوم القراءة التفاعلية واختيار استراتيجية تأويلية.

5.1.3. بناء الدلالة والتشاكل

ككيف تبنى الدلالة بعد كل هذا في قصيدة مستحيل؟ وكيف تتعالتى تشكلاتها النصية من خلال مركزية الاستعارة؟ تناسس هذه القصيدة على مجموعة من التعارضات التي تكشفها تشكلات النص الدلالية وتبايناته. وإذا كانت مهمة القصيدة أن تؤلف بين هذه التعارضات كما تقول جماعة مؤ⁽²⁷⁾ فإن قصيدة مستحيل تخلق منها مجالا لتوسيع الدائرة الدلالية للكلمة من جهة، وبناء نمط جديدة للعلاقة بين النص والعالم، من خلال هذه التعارضات، من جهة أخرى.

لقد حلل د. بللميح هذه التعارضات الموجودة في قصيدة مستحيل في سياق القراءة التفاعلية والتعلق التخيلي في النص الذي « يجعل الوحدات المعجمية تكتسب عن طريق التركيب الإضافي الذي تخضع له في مستوى التصور مقومات لا يمكن أن تكون لها في مستوى اللغة الطبيعية، ولذلك فإنه لا ينقل هذه الوحدات من استعمالها العادي إلى مجرد إنجاز تخيلي قد يحافظ على بعض سماتها الدلالية وإنما يتصورها تصورا تخيليا مجردا عن هذه السمات، ثم ينجزها عي إطار تعلق لا يمكن أن يكون لها في مستوى التصور الإدراكي »⁽²⁸⁾.

واستثناسا بروح هذا التصور، نلاحظ أن وحدات القصيدة انبثت لا من خلال استعارات قاعدية أولية بسيطة الإسناد بين الموضوع والمحمول مثل « الحلد وردة »، أو « النظرة سهم قاتل »، ولا على استعارات مترددة تتحول إلى مجاز اضطراري مثل رجل الطاولة، بل على استعارات ابتداعية تأسيسية « توجد الكيانات وتجعلها تتحرك في مجال وزمان »⁽²⁹⁾؛ لننصت إلى متخيل الصورة في القصيدة :

لم يختف الغنبار عن أجرام سهرتنا

نلاحظ من خلال تشكيل الجملة، أن القصيدة تبدأ بالنفي الدال على زمن الماضي. فالغنبار لم يختف إذن، بل ظل حاضرا ظاهرا. وتنتهي ب الجملة « نا » الدالة على الجماعة، حيث يساعدنا مؤشر الإهداء على فهم أن الجمع دال على سهرة شعرية بين شعراء غادروا السهرة واقعيًا وبين (أنا) متكلم لا يزال حاضرا فيها، إلا أن بنية التعارض تظهر حين نحلل

(27) المرجع نفسه ص 82.

(28) ادريس بللميح، القراءة التفاعلية، دار توبقال للنشر 2000 ص 75.

(29) محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال للنشر المغرب 1990 ص : 50.

المقومات المألوفة للألفاظ المتباعدة :

الغنباز	نباتي - زهر - أرضي - ترابي - رائحة...
أجرام	كوكب - فضاء - علوي - ضوء - بصر...
سهرتنا	ليل - اجتماع - زمني - احتياج للضوء...

إن تعالت هذه الألفاظ خارج الكون الدلالي للقصيدة يبدو مستبعدا بل ومتناقضا. فلا صلة تربط بين ما تنتجه الأرض من نبات وما تعكسه السماء من ضوء ليلي وبين اجتماع بشري. إلا أن الترابط، الذي خلقه الشاعر من خلال استعارة تأسيسية هي : « الغنباز جرم سهرتنا »، يجعل التعالق والتعلق ممكنين فلا سهرة بدون ضوء ولا ضوء بدون حياة تبعثها الأرض في جسد شعراء يحيون في باطنها، وفي أنا المتكلم الشاهدة على هذه الحياة الواقعية في الزمن السالف، والرمزية في الزمن الحاضر.

يجدر بنا، قبل مواصلة تحليل البنية التشاكلية للنص، أن نقف عندما يمكن تسميته بشعرية الكلمة. يتعلق الأمر بكلمة « الغنباز »، التي تحضر في بداية القصيدة مقترنة بفعل « اختفى » في المضارع المجزوم. لن يجد الباحث لمعانها تفسيراً في لسان العرب أو في القواميس الأخرى. فهي لفظة تحيل على استعمال مغربي وخصوصاً منطقة فاس، لاسم زهرة ذات سلم من اللون البرتقالي.

كيف تتحدد إذن شعرية كلمة مثل « الغنباز » المحدودة الاستعمال، بل لا تصادف استعمالاً شعرياً لها في دواوين مغربية أخرى؟

أولاً : يتفرد محمد بنيس بتحويل استعمال هذه الكلمة من مجال تداولها الاعيادي إلى صياغة شعرية استعارية داخل متخيل القصيدة، جاعلاً منها كلمة موازية للحياة. وهو أمر يؤكد أن ليس هناك « استعارة شعرية في ذاتها »⁽³⁰⁾، فالسياق هو الذي يخلق ويبنى ويحول، أو كما يقول جمال الدين ابن الشيخ بخصوص شعرية كل الكلمات وعدم أفضلية كلمة على أخرى : « إن الشاعر هو من يعرف كيف يحيي اللغة بكاملها فالكلمات تعلن عن الاراضي المغمورة بالمياه، وبمجرد ما يستعملها الشاعر تخرج الدلالات المتعددة من مكنها. إن الشاعر يحيي من جديد كنزاً متراكماً ليرغم قارئه على تواصل أقصى. فليست هناك كلمة أكثر شعرية من غيرها. والميزة الوحيدة التي لنا اعتبارها هي قوة الدلالة »⁽³¹⁾.

إن كلمة « الغنباز » بهذا المعنى كنز ظاهر لكنه غير مرئي، أو أنه مغطى وراء سحر الرخام والشاعر أو الفنان، هو من يفك هذا السحر كما يقول ميكيل أنجلو ويستخرج هذا الكنز أو كما يقول ابن الشيخ دائماً « الشاعر منجمي يقتحم ويبحث لإظهار أعقد البيانات. ما

(30) جماعة مو، بلاغة الشعر، ص 79.

(31) جمال الدين ابن الشيخ « ضباب يحرك صخرة البحر (عن الغموض في الشعر) »، كلمات ع 11/10 1989 ص 90.

يمكن أن يقال سبق له أن قيل في اللغة، وكل ما وجد، ويوجد أو سيوجد يتراكم في مخابته السرية، فكر الشاعر ليس جديدا لأنه يبتدعه، بل لأنه يستخلصه من الطبقات الأرضية التي هو مكتشفها بالمعنى القانوني للكلمة التي ينطبق على اكتشاف الكثر⁽³²⁾.

إن كلمة «الغنياز»، التي صارت شعرية بفعل اكتشافها من قبل الشاعر وتوسيع دائرة استعمالها لتشمل الحياة والضوء، يمكن اعتبارها محورا، أو البؤرة التي تدور حولها السيرورة الاستعارية للنص.

ثانيا : إن المجال الدلالي الفسيح الذي تسبح فيه كلمة «الغنياز» يتأكد حين نتتبع استعمالها الشعري في مواقع أخرى من نصوص الشاعر محمد بنيس السابقة أو اللاحقة لهذا النص. نقرأ في «ورقة البهاء»⁽³³⁾ :

فاس عرصات للروح

الوثنية

أشجار الرمان

دوالي الأعناب

النارنج

نواوير الغنياز

تظهر الكلمة هنا مندمجة في سياق دلالي منسجم مع صاحباتها في النوع : الرمان، الأعناب، النارنج. إلا أن المثير هو أن كل هذه الأنواع موسومة بلون الضوء الأدهم والأحمر والبرتقالي بل إن اللفظ المضاف إلى الغنياز، «نواوير» لفظ هو الآخر مشتق من نوار النور وهو أمر يثبت فرضيتنا السابقة التي تجعل الكلمة في سياقها الشعري الجديد تتجاوز انتماءها لجنس النبات لتندرج في مجال الضوء والتنوير.

نقرأ في «ورقة البهاء» أيضا⁽³⁴⁾ استعمالا شعريا مضيئا للكلمة داخل مقطع يحتفل بطقوس الحياة الفاسية :

غلق فـدريش الشـرجب ينهـاك

الحكماء هي الحكمـة آنـرة

متصدعة متبدد أحوال الإسرء

لتبصر من جاءت فاس بهن نساء

(32) المرجع نفسه ص 19.

(33) محمد بنيس، ورقة البهاء، شعر، دار توبقال للنشر 1988 ص : 25.

(34) نفسه ص 49.

مبتتهجات بخيط الريح يغنين
 الغنباز رباعية العشق الشبقي
 يصاحب الضحكات بتطريز زهري
 يشغلن أنحاء مناديل الكمخة بيضاء
 معطرة برشاش الورد بها ينشرون
 صباح محبتهم على أعطاف شباب
 يفضحهم موال ألين من عاشقة
 يترفرق مفتوحاً
 مجنون صدى

غلق فدريش الشرجب
 لا يفضي النوم القسدي إلى
 مقصورتك المزهرة كل جحيم
 يستصغر مئذنة وصلاة باكيتين
 ونقرأ في قصيدة «العبور إلى ضفاف زرقاء»⁽³⁵⁾
 نذرت لك احمراراً نارياً يسمى به الغنباز
 شموعاً سبعة
 أعطيت ما يسبك شمساً حرة
 ومثلنا سميت الإعجاز

يمثل هذا المقطعان دليلاً آخر على ما سبق من افتراض. «ف الغنباز» هنا مقترن بالاحمرار الناري وبالشموع السبعة وبالشمس الحرة والإعجاز متجاوزاً وضعه الاعتيادي في سلمية التسميات والتعريفات إلى وضع النور وإعجاز القصيدة. وهو كذلك دليل على فرضية مساهمة الاستعارة في بناء القصيدة. فكيف نفهم سمي الغنباز باحمرار ناري وبشموس سبعة. وكيف نفهم ثمن السبي شمس حرة والإعجاز إن لم يكن التأويل الاستعاري ملجأ دافئاً لفك التباس العلاقة بين أطراف اللغة داخل إطار عميق التخيل؟ فالغنباز نور يسمى ويحيي، وشمس حرة غير مسببة هي ثمن السبي، والقصيدة المعجزة هي بديل السبي. ولا ننسى أن هذه القصيدة تتجه نحو استحالة عبور الضفاف الزرقاء إلى القدس المسبية، التي تحتاج إلى من يحررها ويعيد إليها الحياة.

إن نجاح الاستعارة في بناء المعنى مرتبط هنا بالحجم السوسيو ثقافي الذي أسنده لها الشاعر وبموسوعة الذوات المؤولة لنسيجها البلاغي. فنحن داخل هذا المنظور كما يقول

(35) محمد بنيس، العبور إلى ضفاف زرقاء، نصوص، تير الرمان تونس 1998 ص 187.

أمبرطو ريكو⁽³⁶⁾، «لا ننتج استعارات إلا على أساس نسيج ثقافي غني». وهو ما استثمره الشاعر بشكل عميق الدربة والذكاء والمعاناة في بناء كلمة شعرية جديدة داخل قصيدة تعانق المتخيل في كشفه للمجهول.

ونخلص مما ذكرنا عن شعرية الكلمة أن مسألة الإبداع الشعري مرتبطة عميقا بقدره الشاعر على المساهمة في التطور الدلالي للألفاظ التي لا يمكن أن توجد أو تتطور إلا عبر أوضاع نفسانية وسوسيونفسانية تعكس من جهة شيئا عن قوانين اشتغال الذهن البشري⁽³⁷⁾ وتعكس من جهة أخرى كفاية الشعري في توسيع الحقل الدلالي والمعرفي لمفردات اللغة. وهذا الأمر توجهه في اعتقادي، سيرورتان متماثلتان :

- سيرورة الذاكرة، ذلك أن الشاعر يمارس انتقاءات واعية أو غير واعية في محيط ذاكرته فيستذكر ما يريد وينسى ما يريد، وهو في نفس الوقت يحمل ذاكرة أسلافه التي تنعكس في الكتابة.

- سيرورة اللغة، فكل لغة بناء يتميز عن لغة أو لغات أخرى. والكلمة في نص شعري تحضر عابرة التقليد اللغوي الذي تنتمي إليه وعابرة طرائق توظيفها عند كتاب وشعراء نفس اللغة. فهي لا تحضر منعزلة عن تاريخها الدلالي وتعدد استعمالاتها حتى ولو كان ذلك غائبا عن الوعي المباشر للشاعر.

من هنا تحضر ما يمكن أن ندعوه بخلفية الكتابة ومقصدية الشاعر، لاعتبارها محددة للمرجعية الثقافية التي ينطلق منها وبالتالي محددة لمعجمه ورؤاه، ثم لاعتبارها محددة لمفهوم الشاعر للكتابة بصفة عامة ولما قصده التي يصدر عنها في سياق كتابته لنص بعينه.

كنا نعد تدفق الأمداح من شطح إلى ماء

نلاحظ أولا استمرارية الخطاب باستعمال «نا» الدالة على الجماعة مما يفسر دلالة الشطح باعتباره طقسا صوفيا جماعيا. يتضمن هذا السطر بنية استعارية شارحة. فعبرة «تدفق»، المتضمنة لمقومات السيولة والغزارة والقوة والحياة، تعضدها وتشرحها بالمعنى التوسيعي لمصطلح الشرح paraphrase الذي يعني «تطورا تفسيريًا أطول من النص»، عبارة «ماء» المتضمنة لمقومات السيولة والشفافية والحياة والارتباط المتزامن بالأرض (عيون الماء) وبالسما (المطر). أما عبارة «أمداح» المتضمنة لمقومات الشعر والغناء والنبوة والفرح والمشاركة الجماعية والإنشاد فتعضدها وتشرحها كذلك عبارة «شطح» المتضمنة لمقومات الإنشاد والرقص والجذبة والتصوف والطقس الجماعي. الجدير بالذكر هنا أن ألفاظ المتتالية

(36) أمبرطو ريكو إيكور 1988 مرجع مذكور ص 53.

(37) D.Greeraets «la grammaire Cognitive et l'histoire de la sémantique lexicale» in Communications N°53 (37) 1991 p17

الشعرية تتشاح كما هو شأن العديد من المفردات الشعرية⁽³⁸⁾. إلا أن هذا التوصيف لا يلغي وضعية التباين بين «تدفق» و«أمداح» أو بين «شطح» و«ماء» فإذا كان التشاكل الرابط بين التدفق والماء، الموحى بمبدأ السيولة وبالتالي بمبدأ الحياة، مفسراً فإن التباين بين «ماء» و«غناء» يحتاج إلى سيروية تاويلية. فـ «الأمداح» و«الشطح» تتضمنان إضافة إلى مقوماتهما الحديثة المذكورة مقوم الحياة، باعتباره مقوما تفاعلياً ينتج سباق النص الذي ينتج بدوره استعارة «النشيد حياة». إن كل عناصر الإنشاد، أو الغناء أو الشطح إن لم تتضمن عنصر الحياة والإطلالة على أفقها فإنها تكون أقرب إلى السكون منه إلى الحركة. أما «التدفق» و«الماء» فقد جعلتهما القصيدة متضمنين لعنصر النغم والحركة والفرح بالإحالة إلى طقس الشطح. ولنتذكر هنا عبارة «ماء القصيدة» و«حياة الكلمة». إن فك الالتباس الذي أفرزه هذا التعارض الدلالي مرتبط بمقصدية القصيدة في أن تجعلنا نعيش في الحاضر الطقس الذي عاشته الجماعة المحتفى بها في الماضي، وهو ليس طقساً غنائياً بسيطاً. إنه طقس جماعي صوفي يغمره الماء المتدفق ويرويه الحرف، ومن هنا استعارة «الماء غناء» و«القصيدة ماء».

وهذي النار تحجب يشبها بفصول

دالية مهددة على أعتابها

كنا

نقيم

شعيرة

لتماسك الأضواء

يبدو التشاكل في هذا المقطع جامعاً لما سبق ومتجانساً معه، وذلك باستمرارية معجم النور (النار والأضواء). ويبدو التباين كذلك قوياً بين النار واليشب الذي تحجبه: النار حارقة، واليشب حجر كريم مثل الزبرجد ولكنه أصفى منه كما يقول لسان العرب. فإذا كان الجامع بين الاثنين النور الساطع من النار واللمعان الذي يبعثه اليشب فكيف تحجب الشمس يشبها؟ إن الاستمرارية الشعرية للمقطع تزيد من التباسية المعنى لكنها توسعه، حين يكون الحاجب: «فصول دالية» وهي كناية عن العنب الذي يتحول خمرًا، وهو ليس الخمر السائل بل خمر الجذبة والشعيرة التي تقيهما الجماعة لتماسك الأضواء.

إن الدلالة هنا قائمة على تثال استعاري كنائي مجازي مرسل. فـ «النار» دلالة على الاحتراق والمعاناة، و«الدالية» استعارة للشطح الصوفي في الظاهر، والشعري في الباطن، وهي التي يمكن تفكيكها إلى كناية أولاً (الإحالة على العنب) وإلى مجاز مرسل ثانياً (الدلالة

(38) محمد مفتاح، التلقي والتأويل: مقارنة نسقية، المركز الثقافي العربي، 1994 ص 162.

على الخمر الذي سيعصر من هذا العنب باعتبار ما سيكون). ويبدو أن جامع الاستعارتين المفسر لالتباسية المعنى هو :

«كنا نقيم شعيرة لتماسك الأضواء»

فالجماعة قائمة مقيمة لشعيرة الاحتفال بالقصيدة، حيث يتحول خمر الشرب إلى خمر التصوف إلى خمر الكتابة أو مائها. وتماسك الأضواء تشخيص استعاري بين «التماسك» باعتباره دلالة مجسمة، وبين «الأضواء» باعتبارها أطرافاً تحولها الجماعة إلى شهب مضيئة بالقصيد وبالاحتراق.

والتباين الذي يقيمه هذا المقطع بين «النار» و«الدالية» و«الشعيرة» و«الضوء» هو ما يخول لنا بناء الاستعارتين : «القصيدة خمر»، و«القصيدة نور» ولنتذكر في هذا المقام من التحليل احتفال الصوفية الكلامي بالضوء وبرمزية الخمر الدالة على التوحد الذي لا يتأني إن لم يشرق نور الإيمان في قلب الرجل وهو هنا نور الإيمان بجذوى القصيدة وضوئها.

4. ترتبط باقي تشاكلات النص بما سبقها، مصداقاً لفرضية تؤكدها القصيدة. وتمثل الفرضية في كون القصيدة تقوم على استعارة مركزية تنفرع عنها باقي الاستعارات الصغرى في النص الذي تساهم الاستعارة في انبثائه ثم في تشعبه وفنموه وتناسله.

نسلم يتعنا لمواصف : تشاكل الماء وتباين العلاقة بين المواصف المنبثة بالمطر واليتم الدال على الجذب والافتقار لماء النبوة وهو التعارض الذي لا يمكن فهمه إلا إذا فهمنا يتم الشاعر في عالم لا يفهم القصيدة وبالتالي استسلامه لمواصف التحدي والمواجهة.

نحور شمسا من غفلة الأشياء : تشاكل الضوء وتباين العلاقة بين تحرير الشمس والأشياء الغافلة، فكيف يتم تحرير الشمس وماهي غفلة الأشياء؟ إن تحرير الشمس تحرير للقصيدة والقصيدة نور شمسي كما سبق الذكر. ولا تكون غفلة الأشياء إلا ما يسقطها في العتمة، عتمة الاستكانة إلى ما ليس شعريا.

تبدو البنية التعارضية لهذا المقطع مرتبطة ببنية القصيدة ككل. فمروق المواصف ترابط بين السلفي(عروق الأرض) والعلوي(ماء السماء)، وهو ترابط يفهم حين نبني المسافة الرمزية بين حياة الأرض بفعل قوة الماء وبين حياة القصيدة بفعل قوة الكلمة وحيث تصبح الكلمة ماء القصيدة والماء كلمة الأرض. إن «العتما نسكنها» صيغة مرتبطة بما يكن تسميته سكن القصيدة وليلها. وهو ليل معانقتها للمجهول الذي لا يكون مجهولا بدون عتمة باحثة عن ضوئها. وفي هذا الأمر استمرارية لتشاكل الضوء الآنف الذكر. وإذا جمعنا التشاكلين يترابط الضوء والأرض فيصير الضوء ليس فقط مطلا من أعلى بل صاعدا

من أسفل أيضا، وتصير العتمة سكن القصيدة وتصير القصيدة سكن الضوء. والعلاقة جدلية بين الاثنين، فالقصيدة تكبر في ليل المجهول والضوء هو المعنى المنبثق عنها.

من عنيف لهتك تختبر اللغات سموقه
وجع لصمت الصاعدين إلى البداية ها
هنا كتف توسد بشرها جهة على أهوالها
ومضات عابرة تذكر بالهبوب غبارنا
ماذا

تريد شاعة

وهبت لنا أجراسها

يقوم التشاكل المركزي في هذا المقطع بين الموت والصمت. وهو تشاكل يضمرباينا بين الصمت واللغة ويتمدد في سموق الهتك وصمت الصاعدين إلى البداية والكتف التي توسد بشرها. إن تأمل هذه العبارات، معزولة عن سياقها التخيلي، يوسع مسافة الالتباس داخلها ومن ثم فإن مقام القصيدة يقدم مؤشرات للفهم.

نقرأ في لسان العرب : سَمِقَ الثَّيْبُ وَالتَّشَجَّرَ وَالتَّخَلَّ يَسْمَقُ سَمَقًا وَسَمُوقًا، فَهُوَ سَامِقٌ وَسَمِيقٌ : ارْتَفَعَ وَعَلَا وَطَالَ. وَهَتَكَ السِّتْرَ خَرَقَهُ وَجَذَبَهُ فَقَطَعَهُ مِنْ مَوْضِعِهِ وَشَقَّ مِنْهُ جُزْءًا فَبَدَأَ مَا وَرَاءَهُ. فَأَيُّ سَمُوقٍ تَخْتِيرُهُ لِلْغَةِ؟ إِنَّهُ سَمُوقٌ انْفِلَاقٌ الْمَعْنَى كَالْحَبِّ (فَالْقُحْبُ وَالنَّوَى) وَعُلُوهُ كَالشَّجَرَةِ، ثُمَّ تَهْتِكُ الْكَلِمَاتُ سِرَّ الْمَعْنَى فَتَمُوتُ وَتَعْلُو. لَكِنَّهُ هَتَكَ وَسَمُوقٌ لَا يَتِمَّانُ بِدُونِ وَجْعٍ وَمَعَانَاةٍ، تَوْكُدُهُمَا اسْتِعَارَةُ الصَّاعِدِينَ إِلَى الْبَدَايَةِ. فَكَيْفَ لَا يَكُونُ الصُّعُودُ إِلَى الْبَدَايَةِ وَجْعًا؟ إِنَّ الْكِتَابَةَ صُعُودٌ مُوجِعٌ، وَكُلُّ صُعُودٍ بَدَايَةٌ لِأَنَّهُ لَا نِهَايَةَ لِلْقَصِيدَةِ. فَكُلُّ حَرْفٍ بَدَايَةٌ جَدِيدَةٌ.

تدخلنا هذه التعارضات الدلالية إلى تعارض آخر عميق الغور :

«كتف توسد بشرها»

يبدو التوتر الدلالي في هذه العبارة مزدوجا فالكتف تتوسد والحال أن الوسادة تكون تحت الرأس لا تحت الكتف. هنا ينضاف مقوم تفاعلي جديد تبدعه القصيدة ونحن نعي جيدا هذه الإضافة حين تكون الوسادة بئرا. نحتاج هنا إلى تقليب معجمي ليتضح المعنى أكثر : نحن نتوسد الأرض، لكن الكتف في هذه القصيدة تتوسد أرضا عميقة هي البشر. وربما بتقليب الكلمة تقليبا جزئيا بإبدال الهمزة قافا، نحصل على لفظ «القبر»، لكنه قبر كالبشر يعطي الحياة : حياة القصيدة المتوجعة. إن ما سمح لنا بممارسة هذا الاستدلال هو موضوع الموت التي تحيط بدلالة القصيدة، إلا أنه موت يقدم صورة جديدة للحياة، صورة المعنى،

ويكون الموت صعوداً إلى البداية ويكون الصمت لغة، أي قصيدة تخرج من مخالب الموت. يبقى علينا أن نشير إلى أن تركيب الضمائر في هذا المقطع لم يبدأ بضمير الجماعة بل بالغائب. والأمريسي صدفه حين نستشف إحالة اللغة على دلالة الموت والغيباب : «الصاعدين إلى البداية، كتف توسد بثرها». إلا أن (نا) الدالة على الجماعة تعود في نهاية المقطع (تذكر بالهبوب غبارنا، ساعة وهبت لنا أجراسها)، حين يعود عنصر الحياة إلى الانبثاق السريع : «ومضات عابرة»، حيث الضوء دال على الاستمرار، والهبوب دال على الحركة، والأجراس دالة على حركية إيقاع القصيدة.

لأشياء غير الصمت

في ولع

ليثبت مستحيل

من

شقوق

ق الموت

يعود بنا هذا المقطع الأخير من القصيدة إلى بدايتها ليؤكد الفرضية التي بدأنا بها، وهي فرضية دائرية المعنى ومعنى الاستحالة التي لا تعني المحال بل التحول.

إن المقطع جامع لتشاكلات النص المذكورة :

تشاكل الموت	الصمت
تشاكل اللغة	ولع الصمت
تشاكل الضوء والماء	شقوق
تشاكل الحياة	شقوق الموت

لا يحصل ولع الصمت إن لم يكن الصمت لغة متكلمة، ولا يكون للموت شقوق إن لم ينفذ منها الضوء ويتسرب منها الماء : ضوء المعنى وماء القصيدة. ضوء وماء لا يستقيمان إلا بتحدي الموت وبغناء جماعي يقوده شاعر حي وشعراء أحياء بالكلمة رغم الغياب الجسدي.

لقد قدم لنا عنوان القصيدة والإهداء مؤشرات مضيئة لمحاورة المعنى وبناء الانسجام بين عناصر القصيدة. وهي مؤشرات تمثلت في مرجعية الضمير الجماعي : الشاعر والشاعران، وفي مرجعية مفهوم «المستحيل» الذي يتبدئ أولاً منسجماً مع معنى الامتناع، لكنه بعد تركيب العلاقة بين ماهو لغوي وماهو نصي، ماهو قاموسي وماهو سياقي، يحول الامتناع إلى إمكان، والاستحالة إلى تحول، وموت الشاعر إلى حياة الشعر، والغناء إلى شطح، والسطح

إلى ماء، والماء إلى ضوء، والضوء إلى معنى.
وتوجهنا هذه الملاحظات الأخيرة إلى الاعتقاد في كون القصيدة سلسلة مترابطة ومتعاقبة ومتراكمة، وهو ما لا تقدمه بنيتها على السطح. لكن التأويل الاستعاري يبينه بتحليل الباطن وملء الفراغات التي تنشطها القراءة التفاعلية.
بناء هذه السلسلة هو ما سنقاربه في الفقرة الأخيرة من هذا التحليل والخاص بالتمثيل والتعاليق الاستعاريين.

6.1.3. التعاليق الاستعاري في القصيدة

يُميز ريفاتير بين نوعين من القراءة: الأولى استكشافية تروم تتبع الطولي العمودي والمركبي للنص، وهو ما حاولنا القيام به في الصفحات السابقة؛ والثانية استرجاعية تروم البعد التأويلي للنص المولد للدلالة: «فالنص تنويع على بنية واحدة. موضوعاتية أو رمزية أو مأساوية أو تعديل لها. وهذه العلاقة المستمرة ببنية واحدة تشكل الدلالة»⁽³⁹⁾ وهو ما سنحاول تتبعه الآن من خلال إعادة تركيب تشكلات القصيدة المذكورة آنفاً.

إن أول من اهتم بالتعاليق الاستعاري هو ميخائيل ريفاتير، في إطار تحليله للاستعارة المحبوبة أو الترشيحية في الشعر السوربالي،⁽⁴⁰⁾ الذي تبدو فيه الصورة مظلمة، معقدة، عبثية تؤدي بالنقاد إلى اللجوء خارج النص. يخالف ريفاتير هذا الطرح. فهذه الصور لا تبدو كذلك إلا حين تكون معزولة عن سياقها. أما حين نتناولها داخل سياقها (تعلق السابق باللاحق) فإنها تصبح مفسرة، ذلك أن اعتبارية هذه الصور لا توجد إلا بالنسبة لعاداتنا المنطقية ولوضعنا النعني بالنسبة للواقع اللغوي. إن الكلمات تفرض منطقها داخل عالمها الشعري، مؤسسة ومبدعة بذلك سننا خاصاً.

ويعرف ريفاتير «الاستعارة المحبوبة» أو المرشحة التي تسمح بدراسة هذه الأشكال بكونها: «سلسلة الإستعارات المتعاقبة بواسطة التركيب أي المنتمية إلى الجملة نفسها أو إلى البنية نفسها السردية أو الوصفية، وبواسطة المعنى حيث يعبر كل منها عن مظهر خاص من كل أو من شيء أو مفهوم تعرضه الاستعارة الأولى من السلسلة»⁽⁴¹⁾. في هذه الحالة تكون الاستعارات الأخرى مشتقة من الأولى بحيث تقوم بتدقيقها أو تطويرها. ويقصد ريفاتير بالاشتقاق أن خانة المستعار تشغلها كلمة بينها وبين خانة المستعار الأول أو أصر قريباً وكذا نفس الشيء بالنسبة للمستعار له.

(39) ريفاتير، *دلائل الشعر*، مرجع مذكور ص 17. وقد استأنسنا في ترجمة هذا المقطع بالنص العربي من ترجمة محمد معتمد، منشورات كلية الآداب بالرباط 1997، ص 12.

(40) M. Riffaterre, *la production du texte*, scilicet 1979

(41) المرجع نفسه ص 217.

فإذا كان النص الشعري المعاصر « يعتمد على الاستعارة كوسيلة أساسية في انبثائه، وإذا كان القارئ يتعامل مع النص باعتباره كلا موحدًا (منسجمًا)، ويدركه في هذه الكلية ويصل إلى دلالاته (أو دلالاته) فمعنى هذا أنه قد اكتشف علاقات رابطة بين تلك الاستعارات، بمعنى أن هناك تعالقًا بين الاستعارات التي تشكله والسؤال إذ ذاك يغدو: كيف تتعالق الاستعارات المشكلة للنص؟⁽⁴²⁾ يحضر في سياق هذا التعريف الفرق (أو العلاقة) بين الاستعارة المرشحة والتمثيل.

ويعرف شيشرون التمثيل allégorie قائلا: « حين تجري عدة استعارات الواحدة تلو الأخرى، فإن الخطاب يصير شيئًا آخر، لهذا يدعو اليونان هذا النوع تمثيلًا ».⁽⁴³⁾

ومع ذلك فالاستعارة المرشحة كما يرى مورو، ليست بالضرورة تمثيلًا: إذ ينبغي من أجل أن نستعمل هذا المصطلح أن تكون الصورة في نفس الآن على المستوى الشكلي استعارة المرشحة وعلى المستوى التصوري تشخيصًا أو تجسيمًا. وهما نمطان من التمثيل يتعارضان. فالصورة المشخصة personnifiante توافق صورًا ذاتية المركز égocentrique صادرة عن ذاتها نحو تشخيص عناصر من العالم الخارجي، بينما توافق الصورة المجسمة matérielle-sante صورًا كونية المركز cosmocentriques تسعى إلى تجسيم مفهوم أو كائن أخلاقي.⁽⁴⁴⁾

يبقى لنا من هذه التحديدات أن نخلص إلى أن صلة القربى بين الاستعارة والتمثيل قوية أو كما يقول لوسيرج: « التمثيل نوع من الاستعارة المتصلة ».⁽⁴⁵⁾ فإذا كانت الاستعارة تقاطعًا فريداً (أ ∩ ب) فإن التمثيل اتحاد للتقاطعات:

$$\{أ ∩ ب\} \cup \{ج ∩ د\} \cup \{هـ ∩ و\} \dots$$

وهو ما يفيد دلالة السلسلة النصية المتعاقبة استعاريا كما نود تبيانها من خلال استعارات القصيدة المحتفى بها في فقرة التشاكل. وقد مكنتنا التشاكلات المدروسة من بناء تعالقات استعارية متباينة في الظاهر، منسجمة في الباطن. ودفعنا هذا المسار التأويلي إلى استنباط استعارات مركبة متوافقة مع كيفية اشتغال المعنى في جمل النص ومقاطعته.

يبقى أن هذا الانسجام المحلي في حاجة إلى إثبات انسجامه الشمولي الذي يمكن إقامته انطلاقًا من بناء سلسلة تعاقبية ترادفية بين الاستعارات المستنبطة:

« الاستحالة إمكان ». هذه الاستعارة هي التي اعتبرناها مركزية وتأسيسية. وتنفرد عنها عبر سيورة دلالية، باقي استعارات النص: الماء غناء، القصيدة ماء، الخمر قصيدة،

(42) محمد خطابي، لسانيات النص، المركز الثقافي العربي 1991 ص 331.

F.Moreau, L'image littéraire, SEDES Paris, 1982: P53

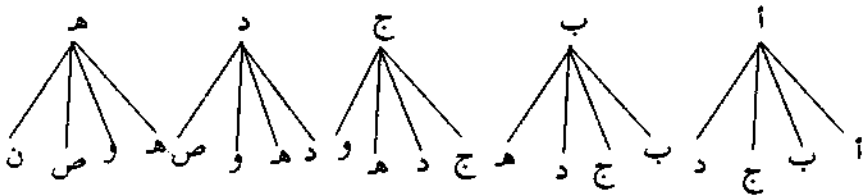
(44) المرجع نفسه ص 54

H.Morrier, Dictionnaire de la poésie et de la rhétorique, PUF Paris 1975 P 65

القصيدية نور، العتمة سكن القصيدة، القصيدة سكن الضوء، الصمت لغة، الموت حياة. هذه الاستعارات مؤكدة للفرضية الاستعارية الأولى «الاستحالة إمكان». لكن كيف تكون هذه الاستعارات منسجمة والسياق الدلالي لنياتها المعجمية مختلف؟

تتدخل مفاهيم الماثلة بالتعددية والمثابة العائلية والترادف وهي تعني أن الماثلة المباشرة بعيدة المنال، لكن بناء قصيدة «مستحيل» باعتباره عائلة دلالية منسجمة يجعل عناصرها تماثل وتشابه الواحدة تلو الأخرى ليتم بناء التشابه بين الأول والآخر. وهو أمر تبرره فرضية ترادف مفردات اللغة باعتبارها تنتمي إلى نواة معنوية واحدة مرتبطة بالموت والحياة والجنس والسيولة...⁽⁴⁶⁾

إن المثابة العائلية مرتبطة بكون «سلسلة من الموضوعات (أ. ب. ج. د.)، قابلة للتحليل انطلاقاً من خصائص أ/ب/ج/د/هـ/و/ص/ن، بحيث إن كل موضوع لا يشترك مع الموضوعات الأخرى إلا في بعض الخصائص، من الواضح أنه يمكننا حتى حين نأخذ بعين الاعتبار سلسلة محدودة من الخصائص أن نحدد قرابة بين موضوعين لا يشتركان في شيء بينهما، وهما رغم ذلك ينتميان إلى سلسلة مفصلة من علاقات المثابة.



ليست هناك في النهاية، أية قرابة مشتركة بين أ و هـ باستثناء تلك التي تنتمي إلى الشبكة نفسها للمثابة العائلية⁽⁴⁷⁾.

تكاد قصيدة «مستحيل» تشغل تقريبا داخل نفس هذه السيرة الدلالية. فإذا عدنا إلى الاستعارة المذكورة سنجد أن المعاني المتعاقبة هي: السيولة (ماء، دالية) والطرب المرتبط، من جهة، بطقس التدين الصوفي (أمداح، شطح، شعيرة)؛ ومن جهة أخرى بالجنس (رجفة، أشهى، هتك)، والضوء (أجرام، النار، يشبهها، أضواء، ومضات) والموت (يتمنا، عتمة، بمرها، أهوالها) والحياة (الغناز، عروقها، الماء، دالية).

إن هذه المعاني، في شكلها الاستعاري، لا تتماثل إلا جزئيا. فالجامع بين وحدات «الماء غناء» و «القصيدة ماء» و «القصيدة خمر» هو عنصر الماء، والجامع بين «القصيدة نور» و «العتمة سكن القصيدة» و «القصيدة سكن الضوء» هو عنصر النور. وهما عنصران

(46) محمد مفتاح (1994) مرجع مذكور ص 162.

(47) أمبرطو إيكو (1992) مرجع مذكور ص 372.

تناسس بهما الحياة. لذلك فإن الاستحالة إمكان التي تتحول في نهاية النص إلى الموت حياة، لا تعني سوى استحالة الموت إلى حياة، أي إلى قصيدة وذلك انطلاقاً من استعارتين تأسيسيتين: الأولى هي أن الشعر ماء الحياة وضوؤها. وتقدم القصيدة الحياة من خلال طقس المعاناة الذي توحى به جدلية الماء والضوء، ثم الاستعارة الثانية التي تتنازل عن الأولى وهي أن موت الشاعر حياة القصيدة. ويسمح لنا بهذا التأويل العلاقة بين الإهداء في بداية النص وطبيعة الخطاب القائم على الضمير الجماعي المشترك، الذي ينتهي بمواجهة الصمت والمستحيل. فالصمت لغة تنتج مستحيلاً هو القصيدة، التي تقهر الموت الجسدي وتعانق ليلاً في عتمة المعنى الباحث عن الضوء والحياة «من شقور (ق الموت)».

7.1.3. تركيب

اعتمدنا في تحليل بناء قصيدة مستحيل على تتبع كل عناصرها التكوينية من عنوان وإهداء وجمل ومقاطع وفضاء. وقد توصلنا إلى أن لا نحويتها عنصر مساهم في بنائها الاستعاري، وأن التلاعب النصي بالروابط المنضدة والمنسقة للنص تعيد الاستعارة تأسيسه من خلال تعالقاتها وتفرعها إلى استعارات صغرى مكونة لنسيج النص وبنيتها الدلالية. كما وفر لنا التحليل إمكانية إبراز بناء الإنسجام من خلال المشابهة العائلية، التي تربط بين عناصر الاستعارة وتوفر لها التلاحم والتماسك والترادف. واعتبرنا الإهداء إضافة إلى ذلك، مؤشراً نصياً مساهماً في بناء المعنى، بحيث لم نعتمد فقط على البنية اللغوية للنص بل أيضاً وبشكل جزئي على النسيج الثقافي الذي تحيل عليه القصيدة وتؤكد موسوعة القارئ فتشط عناصره. وقد كان لتحليل المقومات الملائمة ثم المقومات التفاعلية السياقية أثر في فهم التراكيب الاستعارية المبتكرة وملاحظة التطور الدلالي للكلمة الشعرية وتحقيقها لزيادة المعنى من خلال سياق النص المبتكر ومساقه.

2.3. استعارة البناء والهدم: قصيدة «شعراء» لقاسم حداد

تحتل قصيدة «شعراء» لقاسم حداد الموقع ما قبل الأخير من الجزء الأخير من ثلاثيته: قبر قاسم يسبقه فهرس المكابيات تليه جنة الأخطاء⁽⁴⁸⁾. وهي قصيدة تصنع بقوة فراده الاستعارة في بناء المعنى وتشكله، وفي توسيع الحقل الدلالي لمعجم اللغة، وفي ربط أواصر قريبي جديدة بين أشياء الكون ومراجعته: الطبيعة والثقافة، الطين والشجر، الماء والطير، الثلج والحلم، الطفل والنهد، التفاحة والأسطورة، القميص والعفو. يرتكز تحليلنا في هذه الفقرة على مقارنة الاستعارة الشعرية من خلال بناء المعجم وبناء التعالق.

(48) قاسم حداد، قبر قاسم يسبقه فهرس المكابيات تليه جنة الأخطاء، الكلمة للنشر والتوزيع، البحرين، (269-271)

1.2.3. العنوان والإضاءة

يقوم العنوان بوظيفة الإضاءة والتأطير بالنسبة لتشكيل المعنى في النص ويمكن أن نعتبره في هذا السياق بؤرة النص الدلالية ومؤشر بلاغيته، فاختيار كلمة « شعراء » في الجمع عنوانا للنص، قرينة على وضع احتفائي. ويدل على ذلك تكرار الكلمة وإحالاتها في النص (يرسم الشعراء، يخرج الشعراء، يفعل الشعراء كلام القصائد، احتدام القصائد، يعبث الشعراء). فكيف يتشكل هذا الاحتفاء وكيف تساهم الاستعارة في بنائه شعريا؟

2.2.3. بناء المعجم : الفعل والمفارقة

يتأسس المعنى من خلال تقابل كلمتين في النص هما : الشعراء والأشقياء ويبدو لأول وهلة أن الأمر يتعلق بفعتين متعارضتين، إلا أن بناء المعجم النصي ينتهي إلى غير ذلك، فالشعراء هم الأشقياء.

ترتبط هذه المسألة بالمؤشرات الأولى للمعنى الدالة على الفعل :

الشعراء يرسمون (الطبيعة)	الأشقياء يغادرون (الكوخ)
يبتكرون	يمبثون
يبنون (كوخا)	يدأفون
يغنون	يعصفون
يفتتحون	يصأعقون
يشون	تنتابهم

تقدم الصيغة الأولى للفعل النتيجة الأولية التالية المرتبطة بالأفعال الحركية. فالشعراء يرسمون الطبيعة وبنون كوخا ويغنون ويفتتحون طريقا ويشون ذاكرة. وفي مقابل ذلك يعصفون ويصأعقون وتأخذ أطرافهم في النحول وتنتابهم الطبيعة.

يبدو المعجم المركز على الفعل متفارقا بين الفئتين. فالعملية الأولى تطلبت أفعالا ذات إحياء تنظيمي (الرسم والابتكار والغناء والافتتاح والبت) مرتبط بالخلق وهي الكلمة الدالة على أفعال الابتكار والبناء أما العملية الثانية فقد تطلبت مرحلة مابعد البناء مثلتها أفعال ذات إحياء تفكيكي (انتهاكاتهم، يعبثون، يدأفون، يعصفون، يصأعقون) مرتبط بالهدم والتقويض.

فالشعراء يبنون في مرحلة أولى، ثم يتحولون إلى أشقياء فيهدمون.

كيف تأتئ لنا أن نقيم هذا التقابل؟

يقدم لنا النص دلائل قولية وهو يتقدم في بناء المعنى وتناوله :

- والفتية العابثون يؤدون أخطاءهم جوفة جوفة

كاحتدام القصائد في بهجة الوقت .

- ماذا يفعل الشعراء لأحلامنا الواهنة ؟

- يعيث الشعر بالنثر

- ويرتكب الأشقياء الجرائر مغفورة

فتعفو الطبيعة عن خالق عابث وتصلي إليه .

يبدو التشاكل الدلالي قويا بين أجزاء العبارات في هذه الجمل الشعرية . فالعابثون

يؤدون أخطاءهم كاحتدام القصائد ، والشعراء يفعلون شيئا لأحلامنا الواهنة والشعر يعيث

بالنثر والأشقياء يرتكبون الجرائر مغفورة .

يتأسس هذا التشاكل كما يلي :

العابثون	يعيث الشعر بالنثر يؤدون أخطاءهم احتدام القصائد يرتكبون الجرائر
الشعراء	يفعلون أشياء لأحلامنا الواهنة تعفو الطبيعة عن خالق عابث

بناء التشاكل : الشعراء الأشقياء العابثون يعيثون بالنثر فيقولون شعرا قصائده محتدمة

ويرتكبون في حق النثر جرائر لكن الطبيعة (طبيعة اللغة تغفرها) لأنها توظف أحلامنا الواهنة

وتداويها .

قدم لنا هذا المستوى من مقارنة المعجم إمكانية لتحديد طبيعته وهي المثلثة في الصيغ

الفعلية وفي حركية هذه الصيغ وفي التفارق بين وظيفتين ، وظيفة الهدم ووظيفة البناء .

3.2.3. بناء الاستعارة : التعالق ووظيفة الخلق

كيف تحضر الاستعارة ؟ وكيف تعمل ؟ وكيف تتعالق ؟

ماذا يبنى الشعراء وماذا يهدمون ؟

إن المؤشرات المعجمية ، التي خلقت جسر التماثل بين الشعراء والأشقياء ، مؤشرات

استعارية أساسا . وعنها يمكن صياغة الاستعارة المركزية التصورية التالية : الشعراء أشقياء .

يمكن من خلال هذه الاستعارة أن نحلل تشكل الاستعارات النصية الأخرى وأن نبني جسر

التعالق بينها .

1.3.2.3 . الاستعارة : وظيفة البناء

تقدم قصيدة شعراء سلسلة استعارية تحيل على وظيفة البناء :

يرسم الشعراء الطبيعة قبلها ،

يتكرون ،

وينون كوخا يفادره ثلة من الأشقياء .

يفنون حيناً ،

يفتتحون طريقا لكي يأخذ الماء شكل النهر .

ييثون في الطين ذاكرة للشجر

ويكتشف الطير ألوانه من كلام القصائد

يختار أسماءه النادرة .

كل الأفعال التي يضمها هذا المقطع دالة على وظيفة البناء (يرسم ، يتكرون ، ينون ،

يفتتحون ، ييثون) ، إلا أن اللافت للنظر هو ما يبنيه الشعراء . وهذا ما تجيب عنه بنية الاستعارة .

تكمن بؤرة التوتر الاستعاري في هذا المقطع في كلمتي : الطبيعة والكوخ . فالشعراء

لا يرسمون الطبيعة بل يكتبون الشعر ولا ينون كوخا بل ينون شكل القصيدة .

هنا تبرز الاستعارة التأسيسية الأولى :

اللفة طبيعة

القصيدة كوخ

يسند الشاعر للشعراء وظيفة أن يرسموا الطبيعة . فهم يخلفونها من جديد . وتؤكد

كلمة (قبلها) هذا المعنى ، أي قبل أن تحرك الطبيعة أو قبل أن تكون اللفة . وكان اللفة

جاءت من أجل يكون الشعر . ويبدو أن عمل الشاعر لا يتوقف عند رسم الطبيعة (اللفة) أو

بناء الكوخ (القصيدة) :

. الشعراء يفتتحون طريقا = الشعراء يفتتحون مسالك المعنى

. يأخذ الماء شكل النهر = تأخذ الكلمات شكل القصيدة

وعن هذه البنية الاستعارية يمكن صياغة استعارتين ثانيتين :

الكلمة ماء

القصيدة نهر

من الطبيعي أن تشعب الاستعارة من الطبيعة إلى الكوخ إلى الماء إلى النهر لأن الإحالة

على عنصر الطبيعة إحالة على الحياة في شموليتها . ولا يتأتى لهذه الحياة الاستمرار بدون ماء ينبع ونهر يجري . نستحضر هنا كل المعاني التي تربط الماء بالنص (ماء القصيدة وماء النص) أي حياته ومجرأه ومنتهاه .

• الشعراء يثون في الطين ذاكرة للشجر .

إن تحول الشاعر إلى هذا المستوى من الصياغة إمعان في توسيع دائرة العلاقة بين الشاعر والطبيعة، والشاعر واللغة . وتأسيس الاستعارة هنا على عنصر التجذر والعلو . فالطين دلالة على الأرض، والشجر دلالة على الجذور والتعدد والعلو :

اللغة طين

القصيدة جذر

الخيال شجر

اعتمدنا هذا التشكل الاستعاري لأن إحياء النص يوجهنا إلى أن عمل الشاعر شبيه بصانع الطين . ونعتقد أن كلمة (كوخ) مؤشر قوي على هذه العلاقة . فالشاعر يخلق من الطين (اللغة) بيتا له جذور (القصيدة) وتنمو فيه أشجار (المعنى والتمثيل) .

وتكتمل صور البناء بالعلاقة التي تؤسسها القصيدة بين الطير واللون والاسم والقصيدة . فإن (يكتشف الطير ألوانه من كلام القصائد ويختار أسماء النادرة) إشارة إلى الصور الجديدة التي تبدها القصيدة من خلال السياق الجديد للكلمات ويبدو أن التركيز على الطير رمز لعلو المعنى وفرادته، وهو أمر تؤكد كلمة (النادرة) التي تخلق مسافة الاختلاف والتوتر بين ما تقوله اللغة وما تخلقه القصيدة :

القصيدة رحم اللغة

القصيدة خلق

يمكن اعتبار هذه الاستعارة توسيعا لمستوى البناء نحو مستوى الخلق . ولا يظهر أن مقصدية القصيدة ترفضه، بل تلمح إليه وتصرح أيضا (تؤسس للخلق، فتعفو الطبيعة عن خالقي) .

إن وظيفة القصيدة، باعتبارها بناءً ثم خلقاً، أكدته كل الاستعارات المذكورة . إلا أن وظيفة أخرى تحضر إلى جانب البناء وتتدخل من أجل العبث والمناوشة وقلب نظام العلاقة بين اللغة والعالم .

2.3.2.3 . الاستعارة : وظيفة الهدم

تتركز هذه الوظيفة على الاستعارة المركزية التي أشرنا إليها في بداية التحليل : الشعراء أشقياء / الشعراء عابثون .

يبدأ الفتية الأشقياء انتهاكاتهم

يعثون قليلا،

ويدأفون، كأن الطبيعة تتأبهم،

يعصفون ويصأفون

إن عادة الطبيعة أن لا تظل على حالها هادئة وديعة، بل تعصف وتمطر وتغضب وتحول كل عناصر المكان. ويبدو أن الشاعر أراد خلق قياس بين غضب الطبيعة وغضب اللغة وعبث الشعراء.

تغضب الطبيعة تعبث بالأرض والشجر

تغضب القصيدة تعبث باللغة والمعنى

يعبث الأشقياء يحولون منطق اللغة إلى نص.

تحضر عبارة (كأن الطبيعة تتأبهم) إشارة إلى حالة التحول الطبيعية من اللغة إلى القصيدة. وتمثل وظيفة الهدم في أن الطبيعة تقوض مجالها الجغرافي لتعيد بناءها من جديد طبيعة أخرى حية وخصبة. ومثلها تقوض القصيدة مجالها اللغوي لتعيد تشكيله من جديد عالما يحكمه الانزياح أولا والبعد ثانيا وإبداع الصورة وعلو المتخيل وإعادة تشكيل العلاقة بين اللغة والعالم وبين اللغة والإنسان، عالما تحيا فيه القصيدة من جديد وتنمو أوراقها وعروشها وورودها، يسقيه ماء الاستعارة وفراة المعنى وعمق البناء.

نستطيع هنا أن نصوغ استعارتين جديدتين مرتبطتين بهذه الوظيفة :

القصيدة هدم

الهدم بناء

إن صياغة هاتين الاستعارتين مبرر نصيا :

يعبث الشعر بالنثر

ويرتكب الفتية الأشقياء الجرائر مغفورة

مثلما يخذش الطفل نهذا ويكي عليه،

مثلما يكسر النص صورته

فتنهال تفاحة الحب

تستغرق المرأة في عاشق ضائع.

مثلما يفضح الذئب أسطورة في القميص المدمى

ويعترف الأخوة الأبرياء

فتعفو الطبيعة عن خالق عابث،

ونصلي إليه.

يقدم هذا المقطع الأخير من القصيدة كل عناصر الهدم : (يعبث، يرتكب الجرائر، يخدش، يكسر) مرتبطة باستعارة بؤرية هي : (يعبث الشعر بالنثر). ويتمثل هذا العبث في الجرائر التي يرتكبها الفتنى الأشقياء. إلا أن بروز الهدم باعتباره بناء ينبثق مع كلمة (مغفورة). فهو ليس هدمًا مطلقًا. وقد صور الشاعر هذه العلاقة من خلال عدة صيغ تشبيهية استعارية :

يعبث الشعر بالنثر	يخدش الطفل نهذا
يرتكب الفتنى الجرائر	يكسر النص صورته

يقوم هذا التقابل الاستعاري بين صورة العبث الشعري الذي يماثل الشاعر بالنص الذي يكسر صورته وبين بنائها من جديد (تنهال تفاحة الحب). ويقوم كذلك على صورة جنسية : ارتكاب الخطيئة وخدش الطفل نهذا. إلا أن الطفل يبكي عليه فتكون الخطيئة مغفورة (تغفو الطبيعة عن خالق عابث، وتصلي إليه).

لا تبدو كل عناصر الهدم نهائية، إذ تنبثق صورة البناء والخلق مما يبرر استعارتنا : الهدم بناء حيث تكون القصيدة هدمًا لنموذج وبناء لنموذج جديد لا ترفضه اللغة بل تغفره للشاعر الخالق/العابث، وتحببه /تصلي إليه.

يمكننا أن نشير إلى عناصر البناء والخلق الجديد، مقابل عناصر الهدم المذكورة بصورة نصية دالة على المقايضة بين الطبيعة واللغة :

كان الطفولة

نتخب الشكل في بغتة،

والعيون

تحلق مأخوذة بارتجال الطبيعة.

والفتية العابثون يؤدون أخطاءهم جوقة جوقة

كاحتدام القصائد في بهجة الوقت.

والكائنات تفض الهدايا

وتأخذ صورتها الفاتنة

كان السنة

تؤسس للخلق، والناس مذهولة البدء

تلثم ثلجًا شفيفًا يزين مرآتها كي ترى،

ماذا يفعل الشعراء لأحلامنا الواهنة.

إن كل العناصر التي تميل عليها هذه العبارات دالة على طبيعة العلاقة التي أقامها الشاعر بين الإنسان (الطفولة، العيون، الكائنات، تلثم) وبين الطبيعة (السنة، ارتجال الطبيعة، الخلق، ثلجًا شفيفًا). فالشعر طفولة تخلق الشكل بغتة مثلما ترنجل الطبيعة عبثها

في ماحولها وتحولها.

ويبدو أن الاستفهام البلاغي (ماذا يفعل الشعراء بأحلامنا الواهنة) إشارة إلى إعادة خلق هذه الأحلام وإخراجها من وهن العادة والرتابة إلى الحياة التي يفتنحها الشعراء في القصيدة مثلما تنفخ الحياة في الكلمات :

الشعر إحياء الحلم

لم يكن الشاعر بعيدا عن استعاراته الشعرية حين قال : « الكاتب يخترع الكلمات . إنه ينسج علاقات جديدة لتلك الكلمات »⁽⁴⁹⁾ . فقد احتفى بالقصيدة داخل القصيدة واحتفى بالشكل داخل التناغم الكلي للطبيعة والإنسان . أليس في وطن الاستعارة يكون المرء شاعرا؟! ولم يكتف الشاعر بإقامة صرح القصيدة على علاقة القياس والمثابة والاستعارة، بل استوحى الذاكرة والمقدس حين انبنى النص في نهايته على الرمزية بين تفاحة الحب وتفاحة آدم ورمزية العلاقة بين قصة يوسف والذئب واعتراف الأخوة بالذنب وبين لعب القصيدة بأسرار الطبيعة وكأنها تفضح لغزها مثلما فضح الذئب أسطورة القميص فسجدت الكواكب والشمس والقمر ليوسف الجميل وصلت الطبيعة وحيث الشاعر الخالق للجمال، ولأن الشكل في العمل الفني يزداد جمالا كلما نجح في كشف دواخلنا، فليس أكثر فتنة من العاشق واقفا في مهب الناس⁽⁵⁰⁾ .

4.2.3. تركيب

حاولنا في هذه القصيدة أن نبين كيف تتعالت استعارات النص من خلال مفارقة الشعر والعبث واستعارتها : الشعراء أشقياء، ومن خلال استعارة : القصيدة خلق التي تنفرع إلى وظيفتين : وظيفة البناء ووظيفة الهدم اللتان تتفارقان في مستوى أول : البناء ثم الهدم وتتعالتان في مستوى ثان : الهدم بناء .

وبينا أن نظام بناء القصيدة تم على أساس المقايضة بين اللغة والطبيعة وبين الكلمة والقصيدة والماء والنهر والطين والشجر . وقد كان للاستعارة الدور الأساسي في تحقيق التعالق والانسجام وفك الالتباس بين هذه العناصر المتباينة والمتراصة في نسج نصي واحد .

اعتمد تناسل المعنى في هذا النص على الاستعارة المرشحة المحبوكية وعلى تفاعل عناصرها ووظيفتها التشخيصية فتم التكلف بين الأفعال الدالة على البناء والأفعال الدالة على الهدم والأفعال الدالة على الخلق . وأثبتنا كيف أن وظيفة الإضاءة في العنوان جاءت متشابكة مع النسق الدلالي العام للنص الذي يمكن اعتباره استعارة احتفاء بالقصيدة في اشتغالها على إعادة تشكيل الكون شعريا وإحياء الحلم في ذاكرة الإنسان .

(49) قاسم حداد . مرجع مذكور ص 61 .

(50) المرجع نفسه ص 108 .

الفصل الرابع

الاستعارة والبناء : نموذج العمل الشعري

غريبة تلك الطرائق المدرسية عن الشعر، فالقواعد كلها لا تخلق القصيدة، رغم أن القصيدة لا توجد إلا بهذه القواعد . في الفرق بين القصيدة وقاعدتها فسحة من الأزرق لا نستطيع الإمساك بها أبدا . نحن فقط نقترّب منها لننصت إلى ما استودعه الشاعر في الكلمات من مجهول له أن يبقى مجهولا ، بل إن الشاعر الأساسي هو من يحافظ للقصيدة على مجهولها، حقيقة تسكن ما يتعدى الكلمات .

محمد بنيس

الشعر مستودع أسرار كبرى

إذا كنت من أهل الدقة في التوفيق بين الألفاظ ، فسيتاح لك الوصول إلى البلاغة بأمثال هذه التراكيب التي تستحيل بها اللفظة القديمة لفظة جديدة .

قاسم حداد

ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر

1.4. العمل الشعري : فرادة التجربة والبناء

يبدو أن الانتقال من مقارنة تشكّل الاستعارة وتعالقها في القصيدة إلى مسألة العمل الشعري، انتقال للحديث عن تطور التجربة وتعدد أشكال البناء. وأعني بذلك مقارنة اشتغال الاستعارة وبنائها ضمن سياق شعري يتجاوز القصيدة أو الديوان الجامع للقصائد إلى مفهوم جديد للتخييل الشعري يتعلق بالكتاب.

يتجه عملنا إذن إلى مقارنة بناء الاستعارة في عملين شعريين هما كتاب الحب⁽¹⁾ لمحمد بنيس، وأخبار مجنون ليلي⁽²⁾ لقاسم حداد توخيا منا تتبع عمل الاستعارة الشعرية عند الشاعرين من خلال القصيدة كما تم في الفصل الثالث من هذا العمل، ثم في النص الأوسع كما في هذا القسم من الدراسة.

يحتل كتاب الحب لمحمد بنيس سبق البناء والموضوع في الحديث عن الحب شعريا داخل منظومة جديدة هي الكتاب عوض القصيدة. ذلك أن تجربة تقاطع الشعر والرسم من خلال العمل المشترك بين محمد بنيس وضياء العزاوي حول موضوع الحب في نهاية هذا القرن، وبعد خمسة قرون من سقوط غرناطة وخروج المسلمين من الأندلس، لم يتم تناولها في الثقافة والأدب العربيين المعاصرين قبل هذا التاريخ وبهذه الجرأة والعمق الإبداعي وقوة الرسالة التي يوجهها هذا العمل الشعري للإنسانية.

ظهر مفهوم الكتاب كشكل جديد للكتابة الشعرية عند محمد بنيس في نص « ورقة البهاء » الصادر سنة 1988 وأعيد نشره ضمن الأعمال الكاملة للشاعر⁽³⁾ في مستهل جزئها الثاني، وهو نص طويل أخذت فيه الكتابة عند محمد بنيس شكلا إبداعيا متفردا في الصياغة والرؤيا والبناء والتشكيل البصري للصفحة.

ويأتي كتاب الحب امتدادا عميقا لورقة البهاء في تصور العمل الشعري ضمن بنية جديدة، وحوارا شعريا للتراث الثقافي العربي حول مسألة الحب.

يشارك كتاب الحب وأخبار مجنون ليلي في اجتماعهما حول موضوع الحب من جهة، وفي استراتيجية العمل الشعري الذي يقوم عليها كل من النصين من جهة ثانية، وفي تزاوج الرسم والشعر من خلال تجربة التعاون المشترك مع الفنان ضياء العزاوي في إضاءة النصين من الناحية التشكيلية البصرية واليقونية. ومع هذا الاشتراك، يختلف العملان في أن الأول تقاطع في تأسيسه مع نص أندلسي نثري. شعري هو طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي مع

(1) محمد بنيس، كتاب الحب، دار توبقال للنشر، 1995. وقد اعتمدنا على الطبعة المنشورة ضمن الأعمال الشعرية 2002 المعدلة للطبعة الأولى.

(2) قاسم حداد، أخبار مجنون ليلي، الكلمة للنشر والتوزيع، البحرين، 1996.

(3) محمد بنيس، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. دار توبقال للنشر، 2002.

محاورة معالم أخرى أساسية داخل التراث الإنساني سنأتي على ذكرها لاحقاً، وأقام الأول هيكل الكتاب على أبواب وفصول ومقاطع ونصوص موازية، بينما تقاطع الثاني مع نص مشرقى هو أخبار المجنون لابن منظور ونص شعري هو أشعار قيس بن الملوح، واختار لعمله هيكلًا قائمًا على خطية المکتوب واستثمار اللازمة الشعرية والتوازي البصري على الورقة بين كلام الشاعر وكلام المجنون، وهو أمر سنقاربه بتفصيل في حينه.

1.1.4. النص الواصف وإضاءة التجربة

لم يترك الشاعران مجال الحديث الواصف لتجربتهما فارغاً بل عمل كل منهما على تأطير ظروف العمل وسياقه وفتح حوار ثقافي حول تجربة غير مسبقة في الكتابة الشعرية المعاصرة. وهو ما يمكن أن ندعوه بالخطاب المقدماتي حول العمل رغم أن حديثهما لم يأت ضمن الإصدار بل موازياً له في إطار مناسبات ثقافية تمثلت عند محمد بنيس في استضافته ضمن فعاليات مهرجان الرباط لسنة 1996⁽⁴⁾ وتمثلت عند الثاني في ندوة مشتركة في البحرين مع ضياء الغزاوي ومحمد بنيس في افتتاح معرض «مجنون ليلي» في أبريل 1996⁽⁵⁾.

كان السؤال الأساسي بالنسبة لمحمد بنيس هو: لماذا طوق الحمامة؟ فقد جاء النداء الأول من الفنان العراقي ضياء الغزاوي من أجل «عمل شعري تشكيلي يصدر في نهاية القرن بمناسبة مرور خمسة قرون على خروج العرب من الأندلس. ومن جهة أخرى، فإننا، في هذه الفترة الحرجة، ونحن نعيش في زمن الحروب والبغضاء، لا بد لنا كفنانين وشعراء مسكونين بالحب من أن نقول كلمتنا في هذا الزمن».

لم يكن الأمر مختلفاً مع قاسم، فقد «كان ضياء الغزاوي هو صاحب النار الأولى... وعندما طرح علي للمرة الأولى رغبته في أن نحقق معا كتاباً عن (مجنون ليلي)، شعرت أن شخصاً مكتنزاً بشهوة المغامرة يغمر بشخص لا يهدأ بغير تلك الشهوات. وعندما يكون الحب هو سدرة المنتهى، ففي الأمر ما يدعو للاستسلام. ويقدر ما باغتتني الفكرة، فإنها راقت لي إلى درجة النشوة. ففي غمرة واقع عربي يتهاوى تحت وطأة الحرب والسياسة والعنف، سيقف شخص يلتفت بإبداعه إلى كل ما هو مغفل ومسكوت عنه ومكبوت ومصادر أيضاً.

قال لي الغزاوي يومها إنه يشتغل على تحقيق عمل فني يتصل بالحضارة والفن والكبرياء الإنساني. عمل يفجر طاقة الحب في حياتنا، ففي الحب شيء من المستقبل، وكم

(4) فراس عبد الحميد، «كتاب الحب: تحية فاسية بغدادية لقرطبي. صباح الخير أيتها العاشق»، الملحق الثقافي، 24/23 يونيو، 1996.

(5) قاسم حداد، «عن تجربة الرسم والكتابة» ضمن كتاب، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، دار قرطاس للنشر، الكويت 1997.

نحن بحاجة لأن نذهب إلى ذلك المستقبل مدججين بأكبر قدر من الحب. (...) وأعتقد أن لدى هذا الفنان طاقة سحرية في التعبير عما يجب أن يعمل، فقد كان يتكلم آنذاك عن المشروع كأنه موجود هنا... الآن، وهذا ما أسرتني وهو يتحدث عن قيس وليلى، فلم يكن ينقصني إلا هذا المتخيل البارع. خصوصا وأنه كان يتحدث عن مجنون ليلى وأصابه لاتزال في ألوان «طوق الحمامة» لابن حزم، الذي تقاطع معه الشاعر محمد بنيس بـ «كتاب الحب»⁽⁶⁾.

لقد وجدت في حديث الشاعر بنيس، ان الذي اعتبرته حاسما وأساسيا في إضاءة تجربة منفردة، ما يقوي اعتقادي في أن الكتابة الشعرية ليست ضربا من الغموض أو الخيال المنفلت أو الغنائية، بل شكلا من المعاناة والحفر في الذاكرة والمعرفة البشريين وخلقاً لجسور الحوار والمساءلة والتقاطع في الزمن البعيد، من أجل تنوير السلوك الإنساني في الحاضر ووضع رؤى جديدة للحب في كون يحترق. الشعر بهذا المعنى استعارة للنبوء التي تؤسس بأناة ذاكرة المستقبل وتوقظها من غفلة النسيان.

وقد زاد من هذا الاعتقاد أن محمد بنيس وقاسم حداد لم يكتفيا بوضع تصور لما يمكن أن يكون عليه عمل شعري تشكيلي مشترك بل انخرطا بشوق ومعاناة وحرقة في التفكير في مسألتين مركبتين: الأولى تخص طبيعة العلاقة الجديدة مع النص الغائب. الحاضر (طوق الحمامة في حالة محمد بنيس وأشعار مجنون ليلى في حالة قاسم حداد)، وتخص الثانية مسألة الشكل وكيف يمكن أن يكون عليه العمل في صيغته النهائية.

يعترف محمد بنيس في هذا السياق بأنه عاش صراعا بين الاستجابة والدخول دخولا حرا إلى هذه التجربة وبين عدمها، وكان سبب هذا التردد والصراع يتحدد بالسؤال التالي: كيف أفتح حوار وأنا في القرن العشرين، مع كاتب من القرن الثاني عشر؟

«لقد ميز الشاعر بنيس «طوق الحمامة» وسواء من كتب الحب على أساس أن الأول ذو طبيعة استثنائية، فؤلفه فقيه، بكل ما تعنيه هذه الكلمة من مضامين تجعل الجسد مبعدا أسئلته إزاء الحب. من الناحية الأخرى، يرى الشاعر أن كتاب طوق الحمامة هو مسلم من الكتابات، فيه ماهو نظري وفيه ماهو شعري، وأن الجانب المهم في الكتاب هو جانب الاعتراف الذي ربما لا يصدق أن مصدره فقيه متدين.

دفعت هذه المعطيات الشاعر إلى أن يرى في ابن حزم رؤية جديدة بالتأمل وهي أنه وجد أن مسألة الحب هي بمثابة فريضة، وأن هذه الفريضة، لابد أن تعامل بالمستوى الذي يعطيها مرتبة الوعي الإسلامي بما هو الحب، وهذا شيء، يراه الشاعر كبيرا وعظيما مستشهدا بالحديث النبوي الشريف «النفوس جنود مجنونة، ما تقرب منها ائتلف وما تأنث منها

اختلف^٥ ومن هنا يحدد الشاعر انطلاقة طوق الحمامة مذكرا بنظرية ابن حزم لحدود الحب، فهو لدى ابن حزم قائم على مبدأ العفاف «كن عفيفا واعشق من تريد» (...) هنا بدأت العلاقة تنقش شيئا فشيئا، فقرأت طوق الحمامة مرات ومرات، وقرأت الكتب التي أشرت إلى بعضها في الكتاب، وهنا بدأت الكتابة^٦.

يبدو مما تقدم أن أهم إكراه واجه الشاعر يتمثل في المسافة التصويرية العميقة بين مفهوم ابن حزم وبين رؤية الشاعر التي ينبغي أن توجه منطق إبداعه ومحاورته لابن حزم وللآخرين. وأزعم أن مسافة الإدراك والاختلاف والتوتر هاته هي التي تنبثق فيها شرارة الاستعارة وجذوتها فتتدخل معيدة تأسيس نظام الاعتقادات في النصوص الأولى داخل العالم الشعري في «كتاب الحب» خالقة بذلك حركة جذب وانفراج بين الحب في مطلق التصور الإنساني للعلاقة والجسد والنشوة والشهوة والامتلاء وبين الحب في نسبية التصور الفقهي الذي تسيجه معايير الطهيرة والعذرية والمسافة والتخيل. وهو الأمر الذي كان في اعتقادي حافزا لمحاورة نصوص أخرى متفاوتة الدرجة في تصور الحب والجنس والتعامل معهما داخل مجتمع له إكراهاته الدينية والاجتماعية والأخلاقية حول هذه القضايا. فكان كتاب الحب فسيفساء غنية^(٧) من حيث غزارة المعاني والتصورات التي تم التقاطع معها في إبداع الشاعر، والتي كانت مجالا خصبا لحضور الاستعارة وبلاغة الصورة.

هل يمكن لكتابة يتقاطع فيها الرسم والشعر وتتدخل فيها مقصديات محاوررة لجزء عميق من الثقافة العربية حول موضوع الحب أن تأخذ تشكل قصيدة؟

«منذ اللحظة الأولى أدركت أنني لا أكتب قصيدة... فالقصيدة لها حدود معلومة، كما أن الحرية محدودة في القصيدة مهما تحورنا في أشكال ومضامين كتابتها، لكن الكتابة لا حدود لها، بمعنى أن الدخول إليها يعني نقطة الدخول في لا نهائيتها».

داخل هذا السياق من التأمل والحفر يجد الشاعر نفسه منساقا للتعاظم مع الكتاب وفق خطة تصنيفية مغايرة. فالكتاب مصنف إلى فصول حولها الشاعر إلى أبواب: «هناك أولا أحوال التألهين، ويتضمن تعريفاً بمن هو المحب وما أحوال المحب ثم بعد ذلك يأتي حوار مباشر مع ابن حزم وهو أجساد متبددة، ثم وجهها لوجه وأخيرا جنت أيتها الأنفاس... هكذا ظهرت الكتابة».

لم يكن التأمل في شكل الكتابة معزولا عن وضع وجداني خاص عاشه الشاعر خلال فترة العمل «أربعة أشهر، كنت خلالها مصابا بحمى الحب، حتى أصبحت أخشاه على نفسي»، ولم يكن معزولا عن تأمل مسألة الحب في حد ذاتها والرغبة في الكتابة عن حب

(٧) كتاب الحب تحية فاسية بغدادية لقرطبي - صباح الخير أيها العاشق، الملحق الثقافي، مرجع مذكور.

آخر يختلف عن الحب الذي كتب عنه كتاب آخرون. كان السؤال الجوهرى للشاعر: «كيف يمكن أن أعطي بعداً آخر للحب كجوهر إنساني؟ كقيمة كونية؟ الحب نهر الأبد، كيف الدخول إلى الأبدية؟ (...) إن اللقاء مع طوق الحمامة كان منعشاً، لكنه كان يفرض علي أن أكون مع ابن حزم وضد ابن حزم، ذلك أن ابن حزم كان شديد الالتباس، فهو يعود إلى الشعر من حيث يتبرأ منه. هذا المأساوي، هذا اللانهائي، وهذا الـ مع - والـ ضد - هو الذي جعل علاقتي به علاقة محبة وعلاقة إنصات متبادل».

إذا كانت رحلة بنيس مع طوق الحمامة قد أخذت هذا المنحى الجامع بين الريبة والإنصات والتوتر والمحبة فإن تجربة قاسم حداد لم تكن بعيدة عن هذا التوجه رغم الاختلاف الشاسع بين طبيعة نصي ابن حزم والمجنون.

بدأ قاسم علاقته مع نص المجنون من خلال الريبة والشك الشعريين: «لكنني لن أصدق رواياتهم عن قيس وليلى». فكان جواب ضياء العزاوي له: «لا تريد رواياتهم، ولكن أحب أن تكتب قصتك أنت كشاعر معاصر دون أن تصدق أحدا سوى قلبك». «فتيقنت لحظتها أن المجنون شخصيا هو الذي سيتكفل بنا جميعا: قيس وليلى وضياء وأنا».

لا يمكن لعلاقة تبني على استعارة الصوت وتحويله شعريا من خلال محاوراة ومساءلة وخلخلة للموروث أن تكون مستكنة، ولهذا لم يكن مفاجئا لي وأنا أقرأ حديث الشاعر عن تجربته، هذا الجانب من الشك الشعري المرتبط بقراءاته للروايات والأخبار المتصلة بقيس وليلى وهو الذي أمضى وقتا ذابا في تتبعها وتمثلها حتى يكون الفعل الشعري استجابة عميقة بل ولاوعية للمشارك الإنساني والفني الجامع بين شاعرين تفصلهما مسافة زمنية ومعرفية عظيمة. لقد ارتبط السؤال الوجودي الخاص باستعادة سيرة المجنون شعريا بمسألة الشكل عند قاسم حداد، ذلك أن نصوصه والنصوص التي كتبت حوله خلال التاريخ الطويل الفاصل بين زمن وجوده والزمن الحاضر، وضعت حياة قيس وليلى على حافة الحقيقة والأسطورة معا. فكان لزاما على الشاعر أن يعي هذه المسافة أولا ثم أن يعي أهمية الشكل الذي ينبغي أن توضع داخله، خصوصا وأن النص الجديد لن يكون ولا ينبغي أن يكون سيرة أخرى للمجنون بل سيرة عاشقة تتقاطع مع نصوصه وتؤسس من خلالها فريدة المعنى.

يعبر قاسم حداد بوضوح عن هذه المعاناة في صياغة الشكل وإدراك الجانب الغامض من شخصية المجنون: «بعد أكثر من خمسة أشهر، عندما استغرقت في قراءة وتأمل كل ما تمكنت من الوصول إليه عن قيس وليلى قديما وحديثا، أوشك النص أن يكون واضحا في الرأس، لكنني لم أكن أعرف بعد كيف سيكون (شكل) الكتابة. والشكل لم يكن واضحا بالمعنى الفني، وهو الأمر الجوهرى في أية تجربة. وجدت نفسي ضحية استنواذ لذيذ لفرط ما

كان يحدث لي من اختراق يومي للروايات التي كانت تحكي أخبار قيس وليلى بتعدد وتنوع واختلافات مذهلة تصل حد التناقض، وفي ذلك الاحتدام شيء من الجاذبية التي تجعل النص مطروحا في مهبط الأسطورة والحقيقة في اللحظة نفسها.

وكنيت أشعر بما يشبه ارتطام النيازك بين كائنات تريد أن تقتنعا، طوال تلك العصور والروايات والنصوص والأخبار، بأن كلا منها هو حقيقة التاريخ والفن معا، وكنيت أشعر أن الحقيقة ليست هنا، فالحقيقة في الحب نفسه وليس في الكلام عليه. فانبثقت ملامح الشكل من رغبة الشاعر المعاصر في أن يقول أخباره الجديدة المختلفة من داخله، من ذاته.

وهذا ما سيتصل دوما بالشكل الشعري الذي كان يؤرقني كلما عدت إلى روايات التراث عن قيس وليلى. فقد كنت أشعر بأن العلاقة بين عاشقين، مثلهما لا يمكنها أن تكون خاضعة خضوعا طهرانيا لمفهوم العذرية التي كرستها الحساسية الدينية في المجتمع العربي. كما أن قسما مهما من الشعر المنسوب لقيس كان يشي بأنهما لم يكونا محرومين من نفسيهما بالصورة التي نقلها لنا النص القديم، إضافة إلى أنني لم أكن لاكتب نصا (عنهما) هناك، بل عنا (هنا... الآن).

وسوف يسعفني على تحقيق حلم الرسم والكتابة، حالة الحب الذي أجمعتها التجربة عندي من جهة، ومن جهة أخرى ذلك الشك الشاسع الذي أتاحته لي الشخصية الأسطورية التي تنزع إليها حقيقة قيس بن الملوح، وهذا ما تؤكد الروايات التي ينقلها صاحب الأغاني، وهو أحد أهم من تحدثوا عن قيس وليلى من مصادر التراث، الأمر الذي سيجعل قيسا بن الملوح أكثر العشاق العرب نأيا عن الحقيقة وانزياحا للأسطورة.

كل ذلك منحني الحرية الكاملة في كتابة أخباري عنه كما يحلو لي، فقد أخذت من أخبار الآخرين ما يمنح النص المزيد من الريش والأجنحة، لكي يذهب الخيال إلى حد الشطح. فقد وجدت أن حبا مجنوننا، مثل هذا، سيذهب إلى الجمال كلما تسنى له نص مجنون أيضا، فوجدت نفسي متقمصا نفسي، راويا الأخبار التي سكنت عنها الرواة السابقون، وغفلت عنها، أو تجاهلناها، الروايات القديمة⁽⁸⁾.

ربما يكون هذا المقتطف الطويل مسمعا في تمثل الرحلة التي قطعها الشاعر ليصل إلى كتابة أخباره جاعلا الشكل الشعري مرتبطا بها وجاعلا من صوته كما سلف الذكر الاستعارة الناقلة لأخبار المجنون إلى تخوم شعرية أخرى بعيدة تتقاطع معه فيما هي تقطعه، وتتألف معه فيما هي تنقضه وهو الأمر الذي يظهر بوضوح على فضاء الصفحة الجامعة بشكل متواز ويتوزع فني دقيق بنية القولين معا. وسيكون تحليل بناء الاستعارة موضع تحليلنا

(8) قاسم حداد، «ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر»، مرجع مذكور، ص 104-106.

في فقرة لاحقة.

يبدو من كل ما تقدم أن بين بنيس وحداد ألفة السكن في صرح التراث الشعري والثقافي العربيين حول موضوع الحب ومساءلته وتمثله وتجاوزه وبينهما كذلك اختلاف المرجع الزمني والثقافي والتوعوي الذي حاوره كل منهما، ووجه الأول إلى الصياغة الشعرية من خلال مفهوم الكتاب بينما وجه الثاني إلى الشكل الشعري من خلال الاخبار، أخبار مجنون ليلي الذي يعيش بيننا وفينا.

بين الشاعرين إذن مسافة التأمل التي جعلت الأول يحاور الثقافة، العربية في الاندلس دون أن يهمل امتدادها في المشرق. وجعلت الثاني يحاور الشعر العربي في صحراء بني عامر ويخلق له امتدادا في واحة الشعر الذي ينير بعض الظلمة في زمننا. أليس الامر كله بناء صرح استعاري تستعيد فيه الثقافة العربية المعاصرة صوت الهمس الشعري حول العشق القادم من أغوار الاندلس والشرق والمقيم بيننا في مسكن المعنى وبلاغة السؤال؟

2.4. مفهوم البناء : الدلالة والتجاوز

إن أول ما يتبادر إلى الذهن هو أن الحديث عن البناء في القصيدة أو في الخطاب حديث في الاستعارة أساسا. فنحن ننتقل من البناء في بيت السكن إلى البناء في البيت الشعري حسب التصور القديم للشعر إلى البناء أو بنية القصيدة القائمة على بداية ونهاية ونظام داخلي هو الذي يخول لها أن تتحول على المستوى التراكمي إلى كلية منظمة⁽⁹⁾.

والتساؤل عن بناء النص كما يقول محمد بنيس يكف عن أن يكون عابرا بمجرد ما نستوعبه في بعده الانطولوجي، أي في العلاقة بين الإنسان واللغة والكون، إنه تحديدًا، مسألة وجودية تتعدى المظهر الخادع الذي عادة ما نسميه شكلا⁽¹⁰⁾.

1.2.4. البناء والنموذج القديم للبيت الشعري

كيف استعمل العرب القدماء مفهوم البناء؟ وكيف ننتقل من فهمهم الذي كان موافقا لأوضاعهم المعرفية إلى فهم أشمل يستجيب لمفهوم القصيدة والعمل الشعريين؟ لقد اندرج مفهوم البناء ضمن شبكة اصطلاحية واسعة تضم النسيج والرصف والتأليف والترتيب والنظم الذي جعله الجرجاني تصورا متكاملا ضمن نسق نظري لمسألة الإعجاز. وقد فسر بها عملية إنتاج الكلام فانتقل مبدأ النظم كتصور لما هو نص إلى القصيدة ليصبح نسقا بلاغيا للفهم والإنتاج⁽¹¹⁾.

Mihaly Szegedy-Maszak, «Le texte comme structure et construction», in *théorie littéraire : Problèmes et perspectives*, PUF, 1989 p 183. per

(10) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج 111، مرجع مذكور، ص 63.

(11) عبد الجليل ناظم، البلاغة والسلطة في المغرب، مرجع مذكور ص 121.

كان لمصطلح التأليف كذلك شأن مركزي مثله في ذلك مثل النظم والنسج والرصف، ويتم الاشتغال عليه في إطار مواد مختلفة فهو لا يمس اللغة وحدها وإنما هو تصور لمقاربة مجموعة من العمليات التي تتم بين مواد. والتأليف مصطلح خصب، كما يرى محمد بنيس، لأنه يجمع بين حقول الكيمياء (التأليف بين الألوان وبين المواد من أجل إعطاء مواد جديدة)، ولا غرابة أن يكون الجرجاني قد أشار في هذا السياق إلى علاقة الاستعارة بالكيمياء.

وعموماً فإن هذه المصطلحات وغيرها مثل حسن الابتداء والتخلص والانتهاز والتماسك والتلاؤم والانسجام والتناسب والوصل والفصل والاستعارة والتقابل والمناسبة المقامية والمشكلة والتداخل النصي، كانت كلها مندرجة ضمن شروط التحام النص وبناءه⁽¹²⁾.

غير أن أهم من استعمل مصطلح البناء هو ابن طبا طبيا العلوي في كتابه عيار الشعر، وهو استعمال لا يأتي مضادا للنظم ولا للتأليف، بحيث لا نجد عنده موقفا نظريا من التصورين الآخرين. يقول في مستهل الحديث عن الشعر وأدواته أنه ينبغي أن يكون «كالسبيكة المفرغة، والشوي المنمنم والعقد المنظم، واللباس الرائق، فتسابق معانيه ألفاظه، فيلتذ الفهم بحسن معانيه كالتذاز السمع بموقف لفظه، وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه، وتكون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها، فيكون ما قبلها مسوقا إليها، ولا تكون مسوقة إليه، فتتعلق في مواضعها، ولا توافق ما يتصل بها، وتكون الألفاظ متقادة لما تراء له، غير مستكرهة، ولا متعبة، لطيفة الموارج، سهلة الخالاج»⁽¹³⁾.

يضع ابن طبا طبيا في هذا القول الخصائص التي يجب أن تتوفر في القصيدة الجيدة أو الشعر الجيد ليصل إلى المصطلح المركزي وهو: البناء ويأتي استعماله لهذا المصطلح ضمن تصور واسع لما هو الشعر ولبيت الشعر عند العرب المستقل المعنى، إذ أن القافية هي التي تعطي الصياغة النهائية للمعنى. ويظهر تصوره للبناء بشكل أوسع وأوضح حين يتحدث في فقرة موائية عن صناعة الشعر:

«فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي للقول عليه فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبتته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له

(12) المرجع نفسه، ص 125.

(13) ابن طبا طبيا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الستار دار الكتب العلمية، بيروت 1982 ص 10.

نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله. فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلماً جامعاً لما تشتت منها. ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته، يستقصي انتقاده ويرم ما وهى منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله، ويكون كالنسيج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف ويسديه وينيره ولا يهلل شيئا منه فيشينه، وكالنفّاش الرقيق الذي يضع الأصابع في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبيغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان، كناظم الجواهر الذي يؤلف بين النفيس منها والشمين الرائق، ولا يشين عقوده، بأن يفاوت بين جوهرها في نظمها وتنسيقها⁽¹⁴⁾.

يبدو كلام ابن طباطبا ذا أهمية بالغة حين يضع التناظر والقياس بين البناء والقصور والأبنية والنسج والنقش والصيغ ونظم الجواهر في العقد، جاعلاً للشعر وضعاً مركزياً، يعكس سلطة الشعر عند العرب في زمنه، وهو تصور ينسجم مع المعايير التي تحدد جودة القصيدة وقيمتها وارتكازها على القافية وحسن القول وقرب التشبيه واستقلال البيت ووضوح المعنى وموافقته للفظه السهلة النقية غير المستكرهة.

ونجد ابن رشيق في العمدة قريباً بل ومتداخلاً مع كلام ابن طباطبا يقول: «والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية: قراره الطيع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدرية، وساكنته المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون، وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية، أو كالأواخي والأوتار للأخبية، فأما سوى ذلك من محاسن الشعر فإنما هو زينة مستأنفة ولو لم تكن لاستغني عنها⁽¹⁵⁾».

يظهر ابن رشيق شأنه في ذلك شأن ابن طباطبا مقيماً نفس القياس بين الأبنية والأخبية وجاعلاً البيت المفرد أساس بناء النص كما أشار إلى ذلك محمد بنيس⁽¹⁶⁾ فيكون البيت وعاء يسكنه المعنى والقوافي كالموازين للأبنية.

إن هذا المجال المفاهيمي، الذي جعل البناء فرضية بالمعنى الإيجابي للكلمة عند الرجلين، يظل مع ذلك قاصراً عن بلوغ الأوضاع المعرفية التي تحدد موقع البناء في القصيدة المعاصرة وجدلية البناء والهدم والرؤيا الشعرية الشاملة وخصوصية الشاعر في خرق السلطة المعيارية للشعر وخلقه مسافته الخاصة بين النموذج والانزياح الذي يمارسه الشاعر فيبني من

(14) ابن طباطبا، مرجع مذكور، ص 11.

(15) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج 11، مرجع مذكور ص 64.

(16) المرجع نفسه ص 64.

خلاله بعده الخاص. يقول محمد بنيس: «ما معنى أن تكون اللغة خالقة لا مخلوقة؟ وما معنى الشكل المفتوح للكتابة؟ وما معنى أن يصوغ التعبير ذاته؟ نفرق بين مصدر الكتابة (اللغة الخالقة، التعبير الذات) وبنائها (الشكل المفتوح)، ففي مصدر الكتابة تأويل، وفي بنائها وصف، والقول باللغة الخالقة والتعبير الذاتي يذهب بنا نحو اللغة التي تكتب نفسها وتكتبنا في الآن ذاته، وهو رأي هيدجر في اللغة»⁽¹⁷⁾.

2.2.4. البناء : الرؤيا ونقد مفهوم البيت

يسعفنا هذا الكلام في تأكيد ما أشار إليه محمد بنيس من ضرورة نقد مفهوم البيت كأساس للبناء النصي، وهجرة المصطلح من «البيت الذي يسكنه الإنسان إلى البيت الذي يسكنه المعنى»، أي المسكن الرمزي كما يقول هيدجر وهو «من كبار فلاسفة القرن العشرين الذين خبروا الشعر وعاملوه كخزان معرفي فلسفي، ومن أشهر دراساته بهذا الخصوص ما كتبه عن هلدلين وريلكه وتركل. وما يسوغ تأويل دراسته عن البناء والسكنى هو توفر عنصر البناء النصي في الشعر والطرح المتجدد للشعراء عن كيفية السكن، لكن هناك قبل هذا وذلك قراءة هيدجر لهلدلين المنطلقة من السكن والبناء حيث أن الشعر هو بالدرجة الأولى، ما يجعل من السكن مكانا وذلك ما لا يتحقق إلا بالبناء، فالشعر كسكن، هو بناء. بهذا تنتقل من البناء الملموس إلى البناء الرمزي في الشعر وبالشعر»⁽¹⁸⁾.

إن أهم ما يمكن أن نستخلصه حول البناء بين منظورين أن الانتقال لم يكن فقط زمنا بل معرفيا بالأساس. لقد تم الانتقال من المضامين والأغراض إلى البناء النصي الشمولي، ومن البيت إلى القصيدة إلى الكتابة كبناء لشكل مفتوح كما عند أدونيس ومن القياس البسيط للسكن بين بيت القصيدة وبيت الشعر إلى السكن الرمزي للقصيدة أو الكتابة الشعرية، فتصير اللغة رحم مختبر الشعر⁽¹⁹⁾. وتكون وظيفة الشعر هي الخلق لا التعبير⁽²⁰⁾، ونكون في الشعر أمام الخطاب والنص، لا أمام اللغة التي لها الصفة المعجمية بمفردها⁽²¹⁾.

يتبين أن المسافة بين مفهومين للبناء عميقة الغور وفيها يتحدد «الشعر كرؤيا وانجذاب كلي نحو المتخيل كنسق مبنين للفعل الشعري»⁽²²⁾ وهي «رؤيا تخضع اللغة للحقيقة الباطنية»، «إنه خروج على المألوف وانتماء حتمي لمنطق الغرابة الذي يتحرر من الصورية ليتبنى الجدلية، ينسلخ من التأليف ليحتضن التنافر كقانون يبين حياتنا المعاصرة في عبثها

(17) المرجع نفسه، ص 74.

(18) المرجع نفسه، ص 69.

(19) المرجع نفسه، ص 76.

(20) المرجع نفسه، ص 96.

(21) المرجع نفسه، ص 103.

(22) المرجع نفسه، ص 40.

وخللها»⁽²³⁾.

هذا التصور الذي وضعه أدونيس للشعر المعاصر هو الذي يجعل التخيل بديلاً شعرياً وأعني بالتخيل القوة الرؤيوية التي تستشف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع. أي القوة التي تطل على الغيب وتعانقه فيما تنغرس في الحضور تصبح القصيدة جسراً يربط بين الحاضر والمستقبل، الزمن والأبدية، الواقع وما وراء الواقع، الأرض والسماء»⁽²⁴⁾.

3.2.4. النموذج التصوري لبناء الخطاب

إذا كان حديثنا عن البناء قد أوصلنا إلى استكشاف المجال المعرفي والرمزي الجديد الذي ينبغي أن يوضع داخله، أي التخيل والرؤيا والوحدة والابتكار والتداخل، فإن للقارئ ولعملية التلقي وضعاً أساسياً في التصور البنائي. وقد ألق محمد بنيس على هذا الأمر في سياق حديثه عن لوتمان وعن إنتاج النص والنسق الثقافي يقول: «إن إنتاج النص واشتغاله مشروطان بنسق ثقافي، هو علاقة النص بالنصوص الأخرى التي تكتبه بما هو نموذج ثقافي، ويتواجد هذا النسق الثقافي ضمن شرائط التواصل في مجتمع أو حضارة معينة، لأن «النص لا يمكن أن يؤدي وظيفته الاجتماعية إلا بوجود تواصل جمالي داخل مجموعة بشرية معاصرة له»⁽²⁵⁾.

تدرج في هذا السياق دراسة ليندا فلاور⁽²⁶⁾ لكيفية بناء الخطاب من خلال مساهمة متكافئة متفاعلة للكاتب والقارئ بما تحمله جعبتهما من بنيات وأوضاع»⁽²⁷⁾.

ترتكز دراسة ليندا فلاور على فرضية مفادها أن الطريقة الملائمة لبناء نظريات أنسب، للتأويل والتأليف، هي استكشاف الصيرورات المعرفية للقراء والكتاب، داخل فعل بناء تمثيل المعنى. من ثم تضع نموذجها التصوري الذي يبنى القراء والكتاب داخله تمثيلات ذهنية خاصة، متعلقة بقوى داخلية وخارجية للمعرفة المنشطة. وبالتالي فإن الصيرورات المعرفية للقراءة والكتابة التي يهتم البحث بدراستها تجعل منها أفعالاً بنائية ومقصدية.

يضع البحث حسب هذا التصور مجموعة من الفرضيات حول العلاقات بين المعرفة وقوة خارجية هامة هي معرفة الخطاب، التي تجتذب المعطيات من البروتوكولات المعبر عنها للقراء، من أجل استكشاف الطرق التي تؤثر فيها أهداف القراء (قوة داخلية) على بناء المعنى.

تخص هذه الدراسة إذن الطرائق التي يفاوض بها الناس مجموعة من القوى (مثل

(23) المرجع نفسه، ص 39.

(24) المرجع نفسه، ص 45.

(25) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الجزء الرابع، مساءلة الحداثة، ص 80.

(26) Linda Flower, «Interpretative Acts. Cognition and construction of discourse», Poetics, 16, 1987 (26).

(27) سعيد الحصالي، «نظرية التلقي: البناء والتفاعل والنسقية»، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، ع 19، 1994، ص 171.

سياق القراءة ومعرفتهم بمقاصد المؤلف وأهدافهم الخاصة)، كجزء من صيرورة الإنتاج والتأويل. بهذا المعنى، فإن الصيرورات البنائية للقارئ وللكتاب مركبة داخل هذا النموذج. فإذا أخذنا الكاتب مثلاً، فإننا نرى دائرة خارجية (outer) لقوى خارجية (external)، تدرج السياق الاجتماعي والإيديولوجي ومواضع الخطاب واللغة وغيرها التي تمس أي فعل معطى للكتابة. ويمكن أن نميز هذا عن دائرة داخلية لمعرفة منشطة ملائمة لهذا الفعل الخاص للتأليف. يعكس هذا التفريق ببساطة الاختلاف بين المعلومة، التي يمكن أن يدفع بها الكاتب، وتلك التي تكون ممثلة فعلياً في ذهن القارئ داخل إنجاز معطى. إنه الاختلاف بين ما نعرفه وما تستعمله في لحظة معطاة. وبما أن هذه الدائرة الداخلية ترمز للقوى النشطة التي تؤثر في فعل التأليف المعطى، فإن أهداف الكاتب أو مقاصده تظهر أيضاً كعنصر أساسي في الخطاطة.

إن النقطة المفتاح، في هذا النموذج، هي أن الكيانات (من لغة وأهداف الخ) تمثل خطوط قوة جوهرية تمس معرفة الكاتب كما تفعل بالقارئ؛ ومع ذلك فإن هذه القوى ينبغي أن تتأثر من طرف الكاتب / القارئ من أجل إنتاج نص موحد أو تأويل موحد. وحين يقوم الكاتب بالمراجعة أو يقوم القارئ بإعادة التفكير، فإن هذه القوى يمكن أن تتأثر بشكل مختلف؛ أما حين تدخل أيديولوجيا القارئ أو افتراضاته في صراع مع مقاصد الكاتب، فإن هذا النموذج المعرفي يحول انتباهنا إلى الحوار أو التفاوض ذاته، وذلك انطلاقاً من فعالية هذه القوى⁽²⁸⁾.

يضيء هذا النموذج المعرفي كيانات أخرى. فالكتاب يطورون في اشتغالهم تمثيلات ذهنية للمعنى محتوية على أهداف وتصاميم ومعرفة، بعضها له قاعدة لسانية في الذاكرة، وبعضها له قاعدة تخيلية، وكلها مترابطة بواسطة خطوط متعددة. إلا أن النقطة الهامة هنا، كما تشير ليندا فلاور، هي أن هذا التمثيل الذهني الذي بني وأعيد بناؤه، عبر صيرورة التصميم والكتابة، ليس هو النص نفسه. إن النص ببساطة هو تحقيق لهذه الشبكة الذهنية للمعنى، أي أنه مستوى مجسد واقعياً لتمثيل ذهني عام أو أكثر تعقيداً.

يفعل القارئ نفس الشيء. إنه يقرأ النص (وليس معنى المؤلف أو التمثيل الذهني) ويبني هو أيضاً تمثيلاً ذهنياً للمعنى. شبكة غنية من اللغة والصور والأفكار المترابطة تعددتها وأحياناً بطرق متناقضة. داخل هذه الصيرورة البنائية، فإنه يحاور أيضاً المعلومة والتأثيرات انطلاقاً من العالم المحيط به، وانطلاقاً من السياق الداخلي لمعرفته المنشطة ولأهدافه وانطلاقاً من النص.

وعلى العموم، فإن استقصاء كل التفاصيل التي بني عليها نموذج ليندا فلاور لا يبدو أساسياً في هذا السياق. حسبي الإشارة إلى بعض الاستلزامات الأساسية للقراءة والكتابة

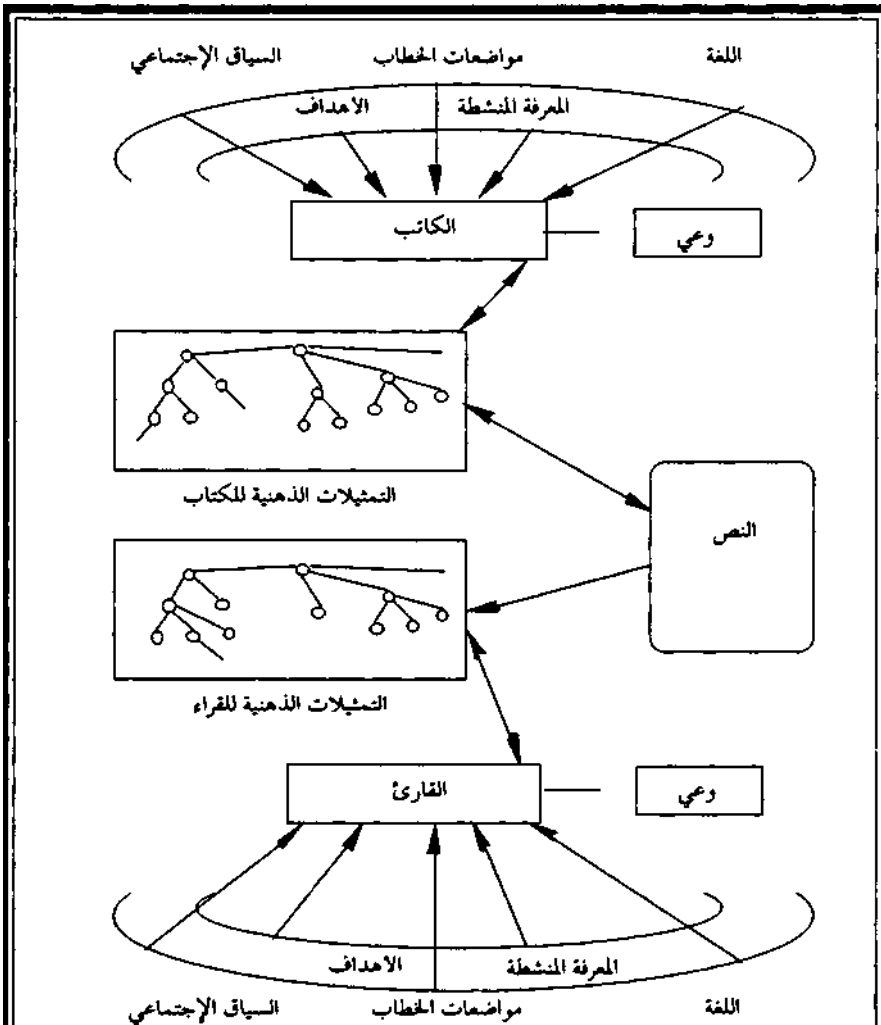
(28) ليندا فلاور، مرجع مذكور، ص 111.

اعتبارها أفعالا للمعرفة :

أ. القراءة والكتابة أفعال بنائية يتم تنفيذها بواسطة صيرورة معرفية نشيطة.

ب. إن الثابت في عملية وصف الانتقال، من المقصد إلى النص أو من النص إلى لتأويل، هو أن التوافق بين النص والتشيلات الداخلية شيء غير أكيد. فالقراء والكتاب موتون، وهم أيضا ينسون أو يعيدون بناء تأويلاتهم ومقاصدهم. النصوص وحدها تحيا، لكن فقط حين تؤول من جديد.

وتلخص الخطاطة التالية النموذج التصوري لبناء الخطاب كما وضعته ليندا فلاور :



4.2.4. تركيب

كان هدفنا من طرح مسألة البناء تبيان الفاصل المعرفي والزمني لمفهوم البناء بين تصور القدماء وبين البناء كمساهمة في إنتاج رؤيا للشعر تحضر فيها خصوصية التجربة وخصوصية التخيل. وكان هدفنا كذلك إدراج مفهوم البناء ضمن سيورة مشتركة لفعل التلقي باعتباره مساهما في إنتاج المعنى وتمثل ثراء تجربة الكتابة التي تلعب الاستعارة دورا حاسما في تشكيلها ومتانة بنياتها، حيث لا يمكن أن يصمد النص أمام تعدد التأويل والقراءات إن لم يكن منفثا على شساعة المجاز والالتباس والربط بين العوالم بواسطة بلاغة الصورة وعمق التخيل.

3.4. بناء الاستعارة في «كتاب الحب» لمحمد بنيس

يعد الحب من المفاهيم الخصبة لإبداع الاستعارة سواء في الحياة اليومية أو في المجال الشعري، وتلعب الاستعارات دورا دالا في النموذج التصوري للحب⁽²⁹⁾ بالمعنى الذي يعطيه لها لايكوف وجونسون داخل نسقهما المعرفي الجشطالتي. ولنا في قصص الحب الشهيرة في التاريخ البشري أو في متون الشعراء منذ الجاهلية أو في المتون الصوفية خير دليل على هذه الخصوبة التعبيرية المليئة بالمشابهات المبدعة والمتجذرة في البنية الذهنية والشعورية العميقة للإنسان.

وإذا كان القدماء قد أفردوا مساحات واسعة في كتاباتهم لموضوع الحب سواء ضمن غرض الغزل أو ضمن كتب تتراوح بين التعريف والتفصيل مثل ابن قيم الجوزية وابن حزم والشمالي وبين الأدب الأيرويكي مثل النفزاوي والثيفاشي، فإن العرب المحدثين لم يخصصوا مجالا فسيحا لهذا المفهوم إلا داخل أسيقة شعرية أو نثرية محدودة أو جزئية أو ذات طابع غنائي. إلا أن الكتابة الشعرية العربية مع ذلك لم تخل من أعمال ذات صيغ وأشكال نسقية لم تتوقف عند حدود القصيدة ذات الملمح الغزلي أو ذات الموضوعات الغرامية بل تجاوزتها إلى المحاور العميقة للتراث الشعري والنثري حول موضوع الحب.

أقصد بذلك، كما سبقت الإشارة في مدخل هذا الفصل، عملين مركزيين داخل الثقافة العربية المعاصرة، كتاب الحب لمحمد بنيس وهو تقاطعات في ضياقة طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي⁽³⁰⁾ وأخبار مجنون ليلي لقاسم حداد وهو ديوان غير مذيّل بعنوان فرعي كما هو حال الأول.

Zoffaan Kövessés. Metaphors of Anger, Pride and love, A lexical approach to the structure of concepts. (29) Jhon Benjamins publishing company. Amsterdam, philadelphia. 1986, P5.

(30) ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاف، حققه صلاح الدين القاسمي، الدار التونسية للنشر، 1985.

تأسست مقصدية إنجاز هذين العاملين مع فوارق شكلية وجوهرية خاصة بكل من الشاعرين على ثلاثية الشعر والرسم الذي أنجزه ضياء العزاوي والنص الغائب. الحاضر أي نص طوق الحمامة بالنسبة لكتاب الحب ونصوص قيس بن الملوح بالنسبة لأخبار مجنون ليلى. سينصب عملنا في هذا السياق على نصوص كتاب الحب من جهة مقارنة بنائها الاستعاري ووظيفة الاستعارة في تشكيل هذا البناء ونموه وتناسله وسريان المعنى داخله كما سنحلل نصوص «أخبار مجنون ليلى» من نفس المنظور.

ولغايات منهجية وتجنيسية لن نقارب في عملنا عنصر المحاور بين المرسوم والشعر أي عنصر النصنصة أو الإضاءة التشكيلية الأيقونية للقصيدة،⁽³¹⁾ فلذلك مجال بحثي آخر لا يندرج ضمن أهداف هذا العمل الذي يقف عند التشكلات الاستعارية للنصوص.

1.3.4. توصيف العمل

يقدم كتاب الحب شكلا متفردا للبناء فهو يضم خمسة عناوين مركزية وسبعة وثلاثين عنوانا فرعيا، إضافة إلى عنوان قبلي غير مرقم ونص مقدماتي لادونيس، وتذييل للعنوان الأصلي وجملة نواة، في الصفحة الخامسة، أي صفحة البداية الشعرية، دون أن ننسى الموازيات النصية الستة التي تتقدم كل مقطع شعري وهي موزعة بين تعريف منسوب لأعرابية غير مسماة وحديث نبوي وشعر منسوب لمجهول وآخر لعروة بن حزام وشعر صوفي للحلاج، وجملة تحديدية لجلال الدين الرومي.

يجدر بي قبل أن أضع هذا التوصيف الأولي ضمن ترسيمة توضيحية أن أقدم فرضية التحليل وهي أن كتاب الحب استعارة كبرى تتناسل عنها استعارات فرعية ضمن عناوين ونصوص تحاور من خلال بنائها الشعري نصوص ابن حزم في طوق الحمامة باعتباره نصا مركزيا في هذا العمل، إضافة إلى نصوص أخرى تمثل أهم عناصر التراث العربي النثري حول موضوع الحب وهي كما يعلن الشاعر في المستهل مصارع العشاق للشاعر السراج والروض العاطر في نزهة الحاطر للشيخ النفزاوي وديوان الصبابة لابن أبي حجلة والأغاني لأبي الفرج الأصبهاني.

يخالف كتاب الحب من جهة أخرى الصيغة التقليدية للديوان الشعري فهو لا يضم نصوصا داخل نظام تسلسلي بل يضع تقسيما قصديا لهذه النصوص في إطار وعي شعري عميق بضرورة محاور مفهوم مفاهيم الحب بين نص معاصر ونصوص قديمة وهو ما سنأتي على مقارنته في الصفحات الموالية لهذا العمل. فكيف تنبثق الاستعارة إذن في كتاب الحب؟ وكيف تتمثل الصيغة المتميزة للنص من حيث تأسسها على نص سابق ومرجعية شعرية وثقافية

(31) محمد مفتاح، المفاهيم معالم - نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، 1999، ص 178.

وتخيلية هي فلسفة ابن حزم الأندلسي وحوافزه لكتابة طوق الحمامة؟ كيف تناس هذا اللقاء بين بنيس وابن حزم؟ هل من خلال سفر أفقي أي مسافة الزمن والتاريخ التي تحدد معايير الكتابة ومفهوم الشعر بين الزمنين أو من خلال سفر عمودي أيضا أي تشريح الخلفية الثقافية التي حكمت إبداع المتنين وبالتالي إدراج متخيل الماضي في بنية ثقافية معاصرة وفي متخيل الحاضر بكل أبعاده ومضامينه وخلفياته الجديدة (هنا والآن؟).

كيف نقارب هذا النمط من الكتابة الشعرية الذي يتزاح بعنق عن المؤلف اللغوي الشعري من جهة وعن المؤلف التشكيلي المنظم للبياض والسواد؟

إن التأويل الذي يعتمد المعطيات اللغوية المرتبطة بالحياة الواقعية وبالتجربة اليومية ويستند إلى معطيات بلاغية جاهزة مرتبطة بالتخيل المتداول، سينظر إلى الشعر المعاصر على أنه ضرب من العبث يشوش على الذوق التقليدي وعلى ما ترسخه التقاليد الأدبية الشعرية المألوفة⁽³²⁾ إنه الوضع الذي نراه ينسحب على أشعار محمد بنيس وقاسم حداد الممثلة لدينا في هذه الدراسة والتي تنغل على هذا النمط من التأويل وتحتاج بالتالي إلى مستوى متقدم من الآليات التفسيرية والتأويلية والأدوات التي تمكننا من اعتماد تأويل يسمح بتخيل علاقات لغوية ليست من معطيات اللغة اليومية ولا العلاقات البلاغية الجاهزة.

داخل هذا السياق تحضر لغة الاستعارة بالمعنى المعرفي والتصوري التي تتجاوز مستوى العلاقات المعجمية والتركييبية والدلالة الأحادية المعنى والواقعية المرجعية، والتي تساهم في بناء متخيل القصيدة بالشكل الذي لا يحد من طاقاتها الإبداعية ولا نهائية المعاني المنتجة داخلها والقابلة لإعادة الإنتاج تبعا لتعدد القراء والقراءات.

إن إلحاحنا على وظيفة الاستعارة يعود إلى اعتقادنا بأن مغالقات المعنى التي تفرزها القصيدة المعاصرة بكل ما يوازيها من تشكيل فضائي للصفحة ونصوص مؤطرة وأقوال وأشعار وحكم وتفرعات في الفقر والعناوين لا يمكن فكها واستخلاص إحالاته الدلالية وأبعاده التخيلية إلا بفهم خلفية بناء الاستعارة داخلها سواء من ناحية تركيبها في الجملة أو من ناحية طبيعة المتخيل الذي تضيفه إلى اللغة من جهة وإلى المعرفة الإنسانية من جهة أخرى.

تبعا لهذا فإن الإبداع الشعري كما يقول د. بلمليح يجاوز هذا النوع من التواصل القائم على الوحدات الإدراكية والتركيب المنطقي. وليس الأمر متعلقا بخلخلة هذا التركيب أو الانزياح عن هذه الوحدات وخرق ماهو متعارف عليه من قواعد لغوية متداولة ومتواترة. بل المسألة قائمة في الأصل على تفاعل المبدع بالعالم، ثم صياغة هذا التفاعل بحسب منظومة

(32) إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، دار توبقال للنشر، 2000 ص 66.

تواصلية ليست هي المنظومة التواصلية المتوخاة عبر اللغة الطبيعية، إنه تفاعل تخيلي في مقابل التفاعل الإدراكي الحادث بين العالم والمتكلم، ثم بينه وبين المخاطب⁽³³⁾.

إن التمييز بين هذين النوعين من التواصل وحده الذي يستطيع أن يعرفنا على آليات الإبداع الفني ومظاهره غير المعهودة في اللغة الطبيعية.

يقول إيكو: كلما كان إبداع الاستعارة أصيلا، كانت سيورة توليدها خارقة للعادات البلاغية السابقة، إنه من الصعب خلق استعارة غير مسبقة اعتمادا على قواعد تامة ومحدودة⁽³⁴⁾.

لقد سال جبر غريز حول تحليل مسألة إبداع الاستعارة وحول الطابع التصوري لها أو ما يدعوه لايفوف وجونسون بإبداع المشابهة أو بالعقلانية التخيلية في مقابل الموضوعية المفرقة في تحكيم العقل والمعنى الأحادي أو الذاتية الخارقة في تحكيم الخيال الرومانسي. ومهمتنا في هذا العمل أن نساهم في كشف طرائق اشتغال هذا الإبداع ضمن نص شمولي يضم نصوصا متعاقبة ومتناسلة.

2.3.4. بناء العمل

أشرنا في بداية الفقرة السابقة إلى الصيغة البنائية التي أقام عليها الشاعر كتاب الحب وهي صيغة استعارية جميلة وعميقة للشكل المعماري الذي يؤث فضاء جماليا مثلما تؤث القصيدة سكنها في اللغة، وضمن وعي جمالي خاص بكون المعنى المراد به داخل لغة القصيدة وشكلها لا يستقيم ضمن أحادية لغوية أو معمارية بل ضمن تركيب له شكل المتاهة. وفيما يلي ترسيم مزدوج لبنية تشكيل العنوان وبنية الموازيات النصية :

(33) إدريس بلطح، مرجع مذكور ص 69.

(34) المرجع نفسه، ص 69.

كتاب الحب

تفاعلات في ضيافة طرق الحضارة ابن حزم الاندلسي
ابن الاندلسي، التقى بين المائدة الراسل وحشريات الذين

أنا لا أنا	I أحوال الناس	II أجساد جديدة	III وجهها لوجه	IV جئت إليها الأنفاس	V رسالة إلى ابن حزم
	إليك وصية من؟ الحب متعدد الحب لا يبين الحب يحرق الحب من شهوة المصاع الحب سلطان الحب آية الحب أفعال الحب نهر الأبد	إليك جسد من؟ الحب كائنات اللغات الحب شهورتان الحب مكيدة الحب موى الحب بلاغة حيات	إليك وجه من؟ الحب مكان يظهر وجه يتجلى وجه يشجع وجه يتفها وجه يسمى سماء الراسل	إليك حيون من؟ هيات محو كامل في ساعده ورده سؤال نفسي بين حدين منع من دفنها أوراق يبعثها	رسالة إلى ابن حزم

الموازيات النصية

93 م	65 م	43 م	17 م	11 م
<p>أنا من أموى ومن أموى أنا نحن روحان جملنا بدننا فإذا أبصرني أبصرته وإذا أبصرته أبصرتنا الخلاص الطب عذاب، الطب يقتل</p>	<p>حبيب إلي من دنياكم ثلاث : النساء والطبيب وجملة نزة حبي في الصلاة</p>	<p>وما ذنب أعرابية عرضت لها مصروف الزوى من حيث لم تكن ظلت إذا ذكرت مساء المذنب وطيبه ويروى جدهاء آخر الليل جئت لها آفة عند أبي شي رآه سحيرا ولو لا الأعتان لجئت</p>	<p>وأني لعمري لأكرأك روعة لها بين الجلد والمطام ديب</p>	<p>خفي عن أن يرى وجل عن أن يخفى فهر كان ككفون النار في المطر إن قدحته أوزى وإن تركته فوارى وإن لم يكن شعبة من الجنون فهر عصابة من السموم .</p>
جلال الدين الرومي	حديث نوري	مجهول	عروة بن حزام	أعرابية

يتبين من الترسيمتين مدى أهمية المنظور الشمولي الذي صاغ الشاعر عمله داخله. ونعني بذلك ترابط البنيات التي من خلالها خلق الشاعر مفهومه العميق للحب وأعاد بها تمثل طوق الحمامة من منظور شعري معاصر يستني بالشكل والعنونة وبالإضاءة الخارجية للمعنى من خلال محاوره التراث الشعري والنثري والمأثور الديني حول الحب.

كان الهدف من هذين الترسيمتين وضع العمل ضمن بنية كلية ولفت الانتباه إلى أهمية التصور الجشطالتي⁽³⁵⁾ في المقاربة الشعرية وإلى قوة الشكل في تمثل المعنى. ذلك أن كتاب الحب ليس نصوصا متفرقة جمعها الشاعر، وليس شذرات شعرية حول الحب أو حول تصور ابن حزم له. إنه عقد شعري نفيس مثلما نتحدث عن المعادن والأحجار الكريمة المبحوث عنها بالم في باطن الماء والأرض والحجر وقد كان الشاعر، حسب اعتقادي العميق، واعيا بقوة النظام الذي يريد وضع النص. النصوص داخله ومن ثم فإن بنية المعنى المرتبطة بالشكل الاستعماري لا يمكن الإحاطة بها إلا من خلال الوعي بأهمية الشكل والبنية الكلية والإدراك الشمولي للتركيبة النصية.

تلزمنا إجرائية التحليل أن نتناول كل فئة نصية منفصلة عن صاحبها. وهو ما يتيح لنا تأمل ترابط عناوين كل قسم نصي، إضافة إلى ترابط النصوص فيما بينها. ويمهد هذا الصنيع إلى صياغة نتائج تركيبية تزيد من دقة الإدراك الكلي للعمل وطرائق اشتغال الاستعارة داخله وتناسلها.

يعود هذا الأمر دائما إلى الخلفية الجشطالتيية التي ترى « أن الذات تدرك الشكل كمجموعة مبنية لا فاصل بين عناصرها وأن الكل يحتوي الأجزاء ويهيمن عليها وأن إدراك الكل لا يمكن أن يتم بمجرد الجمع البسيط بين الأجزاء »⁽³⁶⁾. ومن ثم فإن فرضيتنا الأساسية هي أن كتاب الحب بناء نصي ساهمت الاستعارة بقوة في تشكيل مادته الدلالية من خلال انتشاريتها في جسد العناوين والجمل والكلمات، ومن خلال صياغة كلية عميقة للشكل تعي أهمية البعد بالمعنى الهندسي للكلمة.

تسعفنا ترسيمة العناوين في تأكيد طرحنا السالف. على أن نترك استثمار ترسيمة الموازيات النصية إلى مرحلة تحليل المقاطع الشعرية. فالتعنوان مذيّل بالإحالة على محاوره، أي ابن حزم، ثم ينتقل في الصفحة الموالية إلى جملة نواة :

« أنا الأندلسي المقيم بين لذائد الوصل وحشرجات البين.

إنها جملة ملتبسة رغم وضوحها. فعلام يحيل ضمير المتكلم؟ هل على ابن حزم أم على الشاعر؟ سنقوم بتحليل هذا الإلتباس في الصفحات الموالية. إلا أن الجدير بالإشارة هنا

أن هذا الالتباس يتأكد حين يتحول انتباهنا إلى عناوين الأقسام ثم المقاطع. ولنا حول هذا الأمر حديث مطول بعد قليل.

تلح هذه الملاحظة على خاصية البناء الكلي للعمل الذي يبتدئ بما أسميته نصاً. نواة «أنا لأنا» وينتهي بنص يضيء الأول «رسالة إلى ابن حزم» يتقاطع فيها الآخر بالذات، والماضي بالحاضر، والقديم بالمعاصر. وتتوسط هذين النصين أربعة أقسام تخضع لتدرجات تحديدية في العناوين المركزية: الاحوال (أحوال التائهين) والأجساد (أجساد متبددة) والوجه (وجهها لوجه) والانفاس (جنت أيتها الأنفاس). ثم تخضع لتطابقات (إليك) تمثل عنواناً للنص الذي يستهل به كل قسم، ثم تليها استفهامات مرتبطة بالموضوع الذي يحيل عليه كل قسم على حدة: وصية من؟ بالنسبة إلى الأول، وجسد من؟ بالنسبة إلى الثاني، ووجه من؟ بالنسبة إلى الثالث، وجنون من؟ بالنسبة إلى الرابع. ثم يتحول الاشتغال النصي إلى تعريفات ذات إichات استعارية في القسم الأول والثاني وعناوين ذات إichات لها الكشف الصوفي في القسمين الثالث والرابع.

إن تأثيت الفضاء النصي، بهذه الكيفية المبدعة من جهة أولى، أي الإضافات التحديدية المؤسسة لمفهوم الحب، والكيفية المنظمة من جهة ثانية، أي الوعي بالعلاقة المراتبة بين عناصر العمل سواء من الناحية التركيبية أو الهندسية أو الدلالية أو تنظيم فضاء الصفحة، دليل على أن الاستعارة الشعرية لمفهوم الحب لا تقف عند حدود التقاطع مع نص أندلسي لابن حزم ولا تقف عند التعبير الغنائي حول موضوع كان مادة خصبة لتنظيم الشعراء ونثر الثائرين وآهات العاشقين، بل يتجاوز ذلك نحو محاور التراث الإنساني الغائب، لكنه حاضر بعمق في باطن النص من خلال طبيعة الاستعارة المشكلة لمفهوم الحب التي استهل بها الشاعر عناوين عدة تصوص متفرعة (الحب متعدد)، الحب لا يبنى، الحب يحرق، الحب من شهوة الجماع، الحب سلطان، الحب اختراع، الحب آية، الحب إلذاذ، الحب نهر الأبد، الحب كاشف للذات، الحب شهوتان، الحب مكيدة، الحب هوى، الحب بلاغة...

أنفكر في هذا السياق في نصوص مركزية في التاريخ الإنساني: أسطورة إيسروس وملحمة كاما سوترا الهندية وكتاب الشيخ النفزاوي الروض العاطر في نزهة الخاطر⁽³⁷⁾ وأشعار قيس بن الملوح. بل إن ما يركي هذا الطرح هو أن الصفحة السادسة من كتاب الحب، التي يقدم فيها الشاعر بشكل هندسي هرمي تعريفه لبنية الكتاب تنتهي بهذه الجملة الدالة: «وهو رحلة تتصاحب فيها أشواق أعمال أخرى تتقدمها مصارع العشاق للشيخ السراج، والروض العاطر في نزهة الخاطر» للشيخ النفزاوي، وديوان الصبابة لابن أبي حجلة،

(37) النفزاوي، الروض العاطر في نزهة الخاطر، تحقيق جمال جمعة، رياض للكتب والنشر، 1990، ص 11

و«الأغاني» لأبي الفرج الأصبهاني. فعبارة «تقدمها» تعني أن المذكور ليس الكل بل أن هذا التقاطع وهذه المحاور تسعى إلى معانقة الإنساني في تفكيكه لمفهوم مركزي في الفكر والحياة البشريين ألا وهو «الحب».

3.3.4. الجملة - النواة

يقول أمبرطو إيكو «إن السياق الأكثر شساعة للقول وللنص في كليته هو الذي يسمح بافتراض المحور الخطابي والتشاكلات، وهما معا نقطتا انطلاق العمل التأويلي»⁽³⁸⁾. تأسيسا على هذا القول نشرع في تحليل الأجزاء النصية لـ كتاب الحب في انفصال عن بعضها البعض أولا، ثم في اتصال مع كل العناصر المكونة لها أي ضمن جدلية الكل والأجزاء التي توحيدها الدائرة الهرمنوطيقية للخطاب أو كما يقول ديكتي : «لا يمكن أن يفهم الكل إلا انطلاقا من فهم أجزائه، بينما لا يمكن أن نفهم الأجزاء إلا انطلاقا من فهم الكل». فالإسقاط المحوري وبناء النص عملية يمكن أن تتم بمعالجة النص من جهة كونه جزء من الثقافة التي أنتجته، ولكن طبيعة هذه الثقافة يمكن أن تفهم انطلاقا من تأويل هذه النصوص التي أنتجت فيها. فالتأويل المحوري للنص ليس مجرد عملية نصية بل عملية سياقية كذلك⁽³⁹⁾.

لا يمكن أن تتمثل الشكل النصي إلا من خلال المحور أولا، ثم من خلال الاشتغال السياقي ثانيا، ووصولاً إلى البنية الثقافية التي ينتمي إليها الخطاب ثالثاً. وهو الأمر الذي حرك فضولنا الذهني ونحن نتأمل النواة النصية الأولى الموضوعة في أسفل الصفحة الخامسة والمكتوبة بحرف مخطوط محيل على الفضاء الأندلسي المغربي، ولهذا دلالاته السيميوطيقية والثقافية العميقة في تقديم مناخ تاريخي جغرافي خاص للنص : أنا الأندلسي المقيم بين لداث الوصل وحشرات البين.

سبق لنا الإشارة إلى التباسية هذه الجملة رغم وضوحها، فعلى من يحيل ضمير المتكلم «أنا» ؟

ظاهريا يحيل الضمير على ابن حزم من خلال نسبة الانتماء «أنا الأندلسي...» لكن إذا اعتبرنا مسافة التخييل بين ابن حزم وبين الشاعر فسنفهم أن ضمير المتكلم «أنا» ضمير مضاعف يحيل على الاثنين معا : على الأول بالانتماء المكاني (الأندلس) وعلى الثاني بالانتماء التاريخي السلالي (المغربي الأندلسي)، وستأكد هذا الطرح حين نتحول بالنظر إلى النص - النواة... «أنا لا أنا».

لنتأمل قبل ذلك بقية الجملة : (بين لداث الوصل وحشرات البين). إن الناظر

(38) إيكو، (1992) مرجع مذكور ص 164.

(39) T.K. Seung, Semiotics and thematics in hermeneutics, Colombia university press 1982 P. 171

الحصيف للبنية الدلالية والمقامية للجملة يرصد ربح الاستعارة تقفز من بين الحروف. لا غبار على دقة البناء التركيبي للجملة، إلا أنها دلالياً تخلق عنصر المفاجأة، فقد ينتظر القارئ، الذي لا يحركه أفق الانتظار الشعري، أن تكون الإقامة في فاس أو في قرطبة أو في القيروان، أو بين هذه وتلك لكن الشاعر يختار التحليق بقارئه ودفعه منذ بدء السفر إلى إدراك رمزية الخطاب وتجريد المكان، وتلك الإقامة بين لذة الوصل وألم الفراق.

نقف منذ الجملة الأولى والصفحة الأولى والتشكيل الأول للخطاب على أرض

جديدة...

أنا	الضمير	التبائية الحالة
الأندلسي	الانتماء	التبائية الزمن
المقيم	الفاعل	التبائية المكان
بين لذات الوصل	المكان	استعارية القول
وحشرجات البين		من المحسوس إلى المجرد
		من المدينة إلى الشعور
		من المكان إلى الزمان

يسمح لنا هذا الفهم بوضع محددات تمكن داخل سيرورة التحليل من إعادة بناء سياق النص، وتضعنا هذه الجملة في وضعها البصري والدلالي والمقامي أمام المجال الفسيح للتأويل الذي يفترض أن نمارسه من خلال هذه المؤشرات الأولى: النص سفر في الزمن من خلال ضوابط مكانية (الأندلس) وفعل شخصي (أنا) داخل مجال مجرد (الحب بما يفترضه من وصال وفراق، من شوق ولقاء... إلخ) وبأداة خطية هي الخط المغربي المحيل على حميمية الانتساب.

ومع أن المحور الخطابي المؤسس للجملة هو استعارة الحب أي الحب مقام بالمعنى العميق للالفة والغربة معا حسب وضعية التواصل، فإن العناصر المفككة للتبائية الخطاب، أي محددات الأنا وطبيعة الانتماء وشكل العلاقة تبقى مبتورة، وتحتاج إلى تمدد نصي من جهة ثانية. وهو ما سنحاول رصده من خلال النص التواء والموازي النصي.

4.3.4. النص الموازي المركزي أو خطاب الاستهلال

يعد النص الذي قدم به أدونيس لهذا العمل نصاً تنويرياً يقدم الكثير من عناصر التألف مع نصوص الكتاب، بل ويضع اليد على كثير من مستويات حضور الاستعارة فيه، وأخص بالذكر الإشارة إلى الحب والمحرم التي يمكن إرجاعها إلى استعارة الحب فاكهة أو فاكهة محرمة أو الحب إلذاذ، كما في أحد عناوين النص وإلى الحب وتفجر اللاوعي أو الحب والجنون وهي

الموضوعة التي نصادفها بقوة في نصوص الكتاب وفي أغلب النصوص العميقة التي تؤرخ لمفهوم الحب وتاريخ العشاق. ذلك أن موضوعة الجنون لا تفسر فقط حالة ذهاب عقل العاشق التميم بمشوقته بل تفسر أيضا جدلية الظهور والخفاء المرتبطة بموضوع العشق التي نصادفها كذلك بقوة في هذا السفر الشعري.

أشار أدونيس في هذا النص إلى عناصر انترابط بين الحب والجسد والموت. «ليكن هذا السفر محفوفًا برغباتنا. مشعشعا بأحشائنا كأنه منا وفينا، إلينا. نحيا عاشقات وعشاقا، بالجسد لكي نتجاوز الموت، نموت بهما لكي نحسن الحياة»⁽⁴⁰⁾ لقد سيج الخطاب الفقهي العربي مفهوم الحب ضمن نموذج أحادي للعددية، وهو خطاب يسمح لنا بتجاوز هيمنته من الانفتاح على عمق الايروتيكية العربية وغناها الأدبي. توحى عبارة أدونيس باستحالة تمثّل موضوعة العشق دون ربطها تاريخيا وفلسفيا بالجسد من جهة، وبمقاومة الموت من جهة أخرى، ويبدو أن هذه الإشارة محيلة مباشرة إلى براعة التناول الشعري في كتاب الحب لهذه العلاقة الثلاثية المكيّنة كما سيلي.

«هو ذا طوق آخر لطوق الحمامة»⁽⁴¹⁾ (...) كتاب طوق لا يودع الماضي، بل يستقيّه، فيما يستقبل المستقبل ليجمعه حاضرا».

لا تنفصل هذه الملاحظة عما أشرنا إليه سالفًا من أن المسافة التخيلية والزمنية بين الشاعرين والنصين تخلق نصًا ثالثًا هو الطوق المنفتح على المستقبل. وهذا يعني أن كتاب الحب هو طوق حمامة آخر يستعيد الماضي ويتجاوزه ويخلق من خلال استعارات عشقية جديدة فضاء لتأمل موضوع الحب داخل زمن يفتقد إليه كما يفتقد الظمآن إلى الغيث. وبذلك نحت استعارة البداية «الحب ماء»، «الحب حياة» أو كما عنون أدونيس نصه وختمه: «ذروة المروج» لأن ذروة اللذة حياة وذروة المروج قمة هذه الحياة. لا تخرج حالة هزة اللذة في الجنس عن ثنائية العشق والحياة في مقاومة الموت الجسدي والموت الرمزي كذلك.

نظريًا، يدخل نص أدونيس ضمن خطاب مقدماتي يضفي لحظات النص الأساسية. وهو في هذا السياق أوّفى الإضاءة حقها وزاد على ذلك بإدراك شعري عميق لمغزى الحديث الشعري عن الحب في ارتباطه بعناصر الكون الأخرى كالجسد والجنون والماء والموت. يندرج نص أدونيس إذن ضمن الخطاب المقدماتي باعتباره جنسًا أدبيًا قائمًا بذاته⁽⁴²⁾، سبق أن مارسه كتاب آخرون والحوا على أهميته مثل كيركجارد ونيشيه وغيرهما.

(40) كتاب الحب، ص 202.

(41) كتاب الحب، ص 202.

(42) F. Halryn «Aspects du para texte», in Introduction aux études littéraires Méthodes du texte. P: 203.

5.3.4. النص . النواة

1.5.3.4. حديث الأعرابية

يعرف جيرار جينيت الموازي النصي بكونه يتضمن مجموعة هجينة من الدلائل، التي تقدم أو تؤطر أو تعزل أو تغفل نصا معطى : عنوان فرعي، مدخل، خاتمة، إشعار، الماقبل، ملاحظات هامشية، في أسفل الصفحة، إضاءات، إهداء... وتوفر للنص وسطا متنوعا وأحيانا تعليقا رسميا أو شبه رسمي.

وبمارس الموازي النصي عموما وظيفة المصاحبة أو التأطير بالنسبة لنص آخر. وبالنسبة لجيرار جينيت دائما، فإن الموازي النصي هو ما يصير به النص نصا أي يندرج داخل المؤسسة الأدبية⁽⁴³⁾. في كتاب الحب، يمثل حديث الأعرابية الموازي النصي الأول الذي يصاحب النص. النواة : «أنا لا أنا». ويبدو من القراءة الأولى له أن قائله مجهول وهو مسند إلى أعرابية أي إلى امرأة تنتمي إلى عالم البادية والصحراء العربية القديمة لا تتحدد باسم شخص أو لقب له حضور في تاريخ الأدب أو تاريخ الثقافة، وبالتالي فإن هذا النص قابل لأن يحلل من خلال بلاغتين : بلاغة عدم الانتماء مما يجعله قولاً سائرا يمكن استثماره داخل مطلقة التأويل، أي خارج إكراه السياق إلا ما يرتبط بالنص الذي جاء مصاحبا له. وإذا كان قائله غير معرف بالاسم فإن القول المقصود، أي الحب، غير مذكور فيه. ولهذا الأمر رمزية عميقة. فالحب مشار إليه بواسطة التلميح لا التصريح، وبواسطة الاستعارة والتشبيه. وهنا تكمن بلاغته الثانية : بلاغة الكمون.

يتضمن هذا النص بنية مفارقة. فالحب في نفس الآن خفاء (خفي عن أن يرى) وجلاء (جل عن أن يخفى). وفي هذه المفارقة دليل على استعصاء تحديده وتعريفه. متى يكون الحب خفاء؟ ومتى يكون جلاء؟ نجيبنا تنمة النص :

فهو كامن

ككمون النار في الحجر

إن قدحته أوري

وإن تركته تواري.

في هذه التتمة مؤشرات عديدة على حضور عنصر المشابهة والاستعارة المترابطة. فالحب كامن، أي خفي، لكن كموه بالقوة، ويحتاج إلى فعل لظهوره لأنه كالتار في الحجر. يمكن من خلال هذه الإشارات استخلاص استعارتين أساسيتين : استعارة ضوئية هي أن الحب ضوء خفي، فهو ثمين يحتاج لمن يزيح عنه الغطاء حتى يتجلى، ثم استعارة جنسية،

(43) المرجع نفسه، ص 202.

ذلك أن جلاء الضوء من خفائه لا يكون إلا بقدح الحجر فينقش منه الضوء مثلما نفوس في الماء لنخرج الدرة من مكمنها أو نفتح قشرة الثمرة لينفلق الحب أو نفتض بكارة المعشوقة أو بكارة المعنى.

والخلاصة أن الحب موضوع ثمين لا يشرق نوره إلا بالاعتناء وإلا توارى واختفى. وهذا يجعلنا نفهم دلالة الجنون في نهاية هذا النص :

وإن لم يكن شعبة من الجنون

فهو

عصارة من السحر

لا ينفصل معنى الجنون والسحر هنا عما سبقه من مفارقة الخفاء والجلاء التي اتضح التباسها حين فسرنا خلفية استعارة الحب كضوء وكموضوع ثمين. فالجنون لغة، يعني الخفاء. وجن الليل أظلم، وجن الرجل اختفى صوابه، والجنين المولود ما دام مختفيا في رحم أمه. أما السحر فهو كل ما لطف مأخذه (أي خفي) ودق. وأصل السحر صرف الشيء عن حقيقته إلى غيره، كما جاء في لسان العرب.

إذا كان الأمر كذلك، فالحب جنون، أي خفاء يحتاج إلى إظهار. وهو سحر يحتاج إلى كشف لطفه أي خفائه. وهو المعنى الوارد في النص عموديا. لكن ما هي دلالة المصاحبة التي تربط هذا النص الموازي بالنص. النواة فتضيئه؟

يمكن الإشارة إلى مسألتين : الأولى تخص العلاقة بين المفارقة الواردة بين الخفاء والجلاء في النص المصاحب ومفارقة العنوان : «أنا لا أنا» في النص. الأساس.

أما الثانية فتخص دلالة الجنون التي يختم بها النص خط سيره :

وأكتب لك

عن هذه البذرة التي تكفي

لكل من يكون

بين مسالك السمع والبصر

في حضرة

الجنون

والتي يمكن أن نجد تأويلا لها في مستوى معين من الترابط بين النصين وهو ما سنعمل على مقارنته في الفقرة الموالية.

يبقى أن نشير إلى أن نسبة النص إلى امرأة أعربية ليس خاليا من الدلالة فهي أصل هذا القمل الجنسي الذي يجعل النار تقتدح من الحجر ويجعل الجنين يخرج من الرحم والدر

يقتلع من البحر والحب ينفلق من النواة والحب مولود ينقشع نوره من ظلمة العدم : الحب حياة .

2.5.3.4. أنا لا أنا : استعارة الهوية والاختلاف

جعلت الدراسات المعاصرة للعنوان دلالة مركزية في فهم العمل وتفسيره وربط ما بدا متنافرا من أجزائه. وعده نوعا خاصا من النص يتعلق مع نص آخر ويقوم بوظيفة العنوان⁽⁴⁴⁾ والإضاءة، ويكون ما بعده تفريعا له وتوسيعا لدلالته الكمونية. يقول أمبرطو إيكو : « الوحدة الدلالية نص مضمر والنص توسيع للوحدة الدلالية⁽⁴⁵⁾ . والوحدة الدلالية عند إيكو يمكن أن تكون عنوانا أو كلمة محورية في نص بدون عنوان أو مستوى نصي يفترضه المحلل وينطلق منه . ويربط محمد مفتاح الوحدة الدلالية بمفهومين يقول : « إن الشعر المعاصر لا يقدم نفسه للمحلل على طبق من ذهب ليبتلعه بكل سهولة، وإنما عليه أن يتسلح بعناد هجومي ودفاعي للاقترب من مادته . وهذه الرغبة في الاقترب تجعلنا نسلك استراتيجية مضبوطة وحيلة تكتيكية خاصة، أي نظرية بمبادئها ومفاهيمها، ونستخدم مفاهيم محلية تارة أخرى؛ وأول الحيل التكتيكية هي الظفر بمغزى العنوان؛ والمفهوم المحلي، الذي نستخدمه لهذا الغرض هو : من القاعدة إلى القمة (Top-down)، ومن القمة إلى القاعدة (Bottom-up)، ومعنى هذا، أنه يجب فهم معاني الكلمات المعجمية، وبناء الجملة، ومعناها المركب . أي من القاعدة إلى القمة، وعلى أساس هذه الجملة نتوقع ما يحتمل أن يتلوه من جمل . أي من القمة إلى القاعدة⁽⁴⁶⁾ .

وعلى العموم، فعلى الرغم من بعض الاختلافات النظرية حول جعل العنوان جزء من النص أي داخله أو جعله خارج النص⁽⁴⁷⁾ فإن وظيفة العنوان تبقى بالإجماع أساسية بكونه « دليلا تفاضليا يسمح بتعريف العمل في فردانيته (وظيفة تجميعية) أي بطاقة هويته إلى حد ما . وهو يقدم أيضا بعض المؤشرات حول المحتوى (وظيفة إخبارية أو تعيينية)؛ وهذه العلاقة يمكن أن تكون واضحة أو مستتة⁽⁴⁸⁾ .

يعكس عنوان « أنا لا أنا » في النص - النواة دلالة ملتبسة وقد سبق للشاعر أن أشار أنه وجد نفسه « موزعا بين أنا ولا أنا، وبين ظاهرية ابن حزم وصوفيته في شكل آخر⁽⁴⁹⁾ . والسؤال هو كيف نحلل هذا العنوان في علاقته بالنص من الناحية البلاغية؟

Edith Iarovic/Rodica, «The strategy of headline», Semiotica, 77/4, 1989, P.441. (44)

Umberto Eco, Lector in fabula, Grasset, 1985, p32. (45)

محمد مفتاح، دينامية النص : نظير وإيجاز، المركز الثقافي العربي، 1987، ص 60-59. (46)

G.Jaques, «Le discours intitulant», in Introduction aux études littéraires, Ed. Duculot, 1987, p204. (47)

المرجع نفسه، ص 205. (48)

« كتاب الحب تحية فاسية بغدادية لقرطبي »، مرجع مذكور. (49)

يمكن مقارنة هذا النص من خلال مستويين من التحليل : مستوى التقارب، فالعنوان ظاهريا متناقض وهو يحيل بشكل قوي على الصراع الذي نبه إليه الشاعر نفسه بين أنا الشاعر وابن حزم. فكانت النتيجة أن ابن حزم صار معاصرا من خلال استعارة الصوت التي تنقلنا مباشرة إلى مستوى التداخل، أي أن ابن حزم والشاعر توحدوا في مجال تعبيرى واحد هو (أنا) بينما اختفى من النص تعبير (لا أنا) . وهذا يدل على أن التفارق لم يكن ليؤدي إلى الاتصال والوحدة لولا الطبيعة التجنيسية للنص الشعري الذي يحكمه الالتباس وإلا سنقع في اللامعنى لأن اللغة لا تتقدم بالتناقض أو التفارق الكلي بل التفارق الجزئي الذي يعكس وضعية الاختلاف، زمنا بين شاعر وفقهه، ويعكس وضعية الهوية، أي تلبس الشاعر ثياب ابن حزم.

يتحول التفارق الذي عكسه العنوان إذن إلى تداخل، وهو يظهر في النص من خلال الصفات المسندة إلى الـ أنا :

أنا الأندلسي

أنا الظاهري

أنا القرطبي

الهاجر لكل وزارة وسلطان

وهي كلها صفات تحيل على شخصية ابن حزم في زمنه فقد كان فقيها ظاهريا عاش بقرطبة في الأندلس وتزهد في الوزارة والسلطان بسبب الصراعات الفقهية والسياسية في زمنه رغم أنه عاش داخل قصور قرطبة.

يتضمن النص إذن سيرة شعرية لشخصية ابن حزم ستتداخل شعريا مع سيرة الشاعر، وهو ما يتبين في الفقرتين الموالتين :

أنا الذي ربيت بين حجور النساء

بين أيديهن نشأت

وهن اللواتي علمني الشعر والخط والقرآن

ومن أسرارهن علمت ما لا يكاد يعلمه غيري

يظهر التداخل بين النص والسيرة حين نعود إلى سيرة ابن حزم : « هناك ربي في حجور النساء اللاتي علمته القرآن، ورويته كثيرا من الأشعار ودرّبه على الخط، فلأزمنه زمتنا طويلا مستمعا منهن شتى الأخبار والأسرار (...) ولم يجالس الرجال إلا وهو في حد الشباب وقد تبقّل وجهه . وإلى تأثير هذه النوعية من الحياة ينبغي إرجاع كثير من آرائه وانطباعاته (...) ».

كان مجتمعه النسائي... وسيلة لإرضاء الفضول الفكري بتتبع قصص العشق وحكايات الغرام، وهو ما سيكون له مادة ضخمة ليتبرز في موضوع الحب وشؤونه. يقول : ولقد شاهدت النساء وعلمت من أسرارهن ما لا يكاد يعلمه غيري لأنني ربيت في قصورهن ونشأت بين أيديهن، ولم أعرف غيرهن ولا جالست الرجال إلا وأنا في حد الشباب (...) فلم أزل باحثاً عن أخبارهن، يطلعنني على غوامض أمورهن، ولولا أن أكون متبهاً على عورات يستعاذ بالله منها، لأوردت من تبههن في الشر ومكرهن فيه، عجائب تذهل الألباب»⁽⁵⁰⁾.

يظهر إذن أن استعارة الصوت حولت المجال الزمني الاتدلسي إلى مجال معاصر يتوحد فيه الشاعر والفقيه، إلا أن التداخل والسيره يتوقفان عند هذا الحد لبدأ مستوى آخر من الاستعارة (استعارة التداخل المكاني) وذلك حين نقرا :

أنا الذي يقول : الموت أسهل من الفراق

يتحول التفارق ثم التداخل هنا إلى انفراد الصوت الشعري المعاصر بمعانقة خطاب العشق :

أن أبوح لأهل الصباية

(...)

أن أصحاب الدمة إلى وساوس حرقها

أن أبارك وردة بين معشوق وعاشق

فالبوح والمصاحبة والمباركة، مصادر لأفعال مرتبطة بمعجم الحب (الصباية، معشوق، عاشق) أو ما يحيل إليه (الدمة، الحرقه) أو ما يجعله جبل وصال (وردة) . ويبدو أن الشاعر تحول عن المجال الزمني لصاحبه ابن حزم دون أن يتحول عن استعمال معجمه : (هذه شريعتي)، مؤكداً بمستوى عميق من الباروديا والسخرية على المناخ الذي يوجه الكتابة والتخيل، مناخ حياة الفقيه الظاهرية المحسوسة، فكلمة « شريعة » لا تستقيم مقامياً مع ألفاظ الحب المتداولة لأنها إحالة على التقنين ووضع الحدود، ولكنها تستقيم من الناحية التخيلية حين نعلم أن النص يتقاطع استعارياً مع معجم الفقيه ثم يتزاح عنه ويبنّي معجمه الخاص، معجم الرغبة والنشوة والجسد كما سيتم في باقي النصوص. فضلاً عن هذا، فالشاعر تحول عن السياق المكاني مشرعا الأبواب لتداخل الأمكنة :

أن أبوح لأهل الصباية

في بغداد وفاس

وقرطبة

والقيروان

(50) ابن حزم، طوق الحمامة، مرجع مذكور، ص 22.

ماذا يعني أن تتداخل الأمكنة شعريا؟

لم يعد الأمر يتعلق بقرطبة وحدها، قرطبة ابن حزم، وهذا يدل على سفر النص في المكان وأن الحب لا تسيجه حدود الأمكنة المتعارفة، ويبدو أن الإحالة على مدن أندلسية ومغربية وعراقية وتونسية إشارة إلى العناصر المشكلة لكتاب الحب والتي يساهم في صياغته شاعر مغربي ورسام عراقي وتتقاطع مع فقيه أندلسي وآخر فارسي، وقد أكد الشاعر على هذا الأمر حين ختم حديثه عن تجربته في كتاب الحب كما أشرنا إلى ذلك آنفا بقوله: «كتاب الحب تحية فاسية بغدادية لقرطبي في زمنه».

ككيف توظف الاستعارة هذا المجال النصي الذي يحكمه تداخل السيرة وتداخل الزمن وتداخل المكان؟

يجيبنا المقطع الأخير الذي يحضر فيه انبثاق المجاز بشكل قوي :

وأكتب لك

عن هذه البذرة التي تكفي

لكل من يكون

بين مسالك السمع والبصر

في حضرة

الجنون

أشرنا إلى أن تداخل السيرة يكف عن الامتداد، بقول الشاعر : أنا الذي يقول : الموت أسهل من الفراق، وهو هنا يتأكد بجملة : وأكتب لك . لمن يكتب الشاعر؟ هل يكتب لابن حزم؟ أم يكتب لكل العشاق؟ إن التباس المخاطب أول مستويات الاستعارة، أما عمقها فيتمثل في كلمتين : البذرة والجنون .

هل يمكن أن نفسر كلام الشاعر بأن البذرة أول الحب، والجنون آخره .

نقرأ في لسان العرب إن البذر أول ما يخرج من الزرع والبقل والنبات (...) وقيل البذر جميع النبات إذا طلع من الأرض فنجم وبذرت البذر زرعه، وبذرت الأرض خرج بذرها .

كيف يكون الحب بذرة؟ وكيف يكون العاشق في حضرة الجنون؟

إن استعارة الحب بذرة، نباتية جنسية في آن واحد، والتشابه القائم بينهما هو كون الحب مثل البذر ينبثق وينفلق من جسد العاشق وقلبه كما تخرج البذرة من الأرض طرية ندية، وهي جنسية لأن الحب لا يكون بغير وصال واتصال نظر، فيكون للسمع والبصر كما جاء في النص دوره في خلق المحبة كما أن البذر لا يخرج من باطن الأرض بدون ماء

ومطر. وهذا يعني أن الحب تفاعل بين حركتين : السمع والبصر مثلما أن البذر تفاعل بين حركتين : الزرع وانفلاق الحب . والجامع بين فعل السمع والبصر وبين الزرع والماء والانفلاق أن المحبة حياة واستمرار للحياة. وتأتي استعارة الحب جنون أو المحب في حضرة الجنون مرتبطة بالأخرى، لأن الحب قبل أن يظهر يكون كامنا في النفوس، والبذر قبل أن ينبت يكون كامنا في باطن الأرض . فالجنون خفاء للحب وظهوره غياب للجنون أي للخفاء مثلما أن المحب يجن، أي يذهب عقله، إذا غاب المحبوب ويعود إليه رشده إذا حضر .

قدم لنا هذا النص نواة العلاقة التي يتأسس عليها الكتاب بين الشاعر وابن حزم، وبين الماضي والحاضر، وبين الحضور والغياب، وجعل السيرة مزدوجة يحكمها الوصل والفصل، التداخل والتفارق. ويبدو أن المشابهة بالتعددية جعلت التفارق الملحوظ في العنوان قابلاً للتأويل والمعالجة خلال رحلة النص من التفارق بين الأنا وضدها إلى التداخل ثم إلى الانفصال .

وقدم لنا النص كذلك نواة الاستعارة التي ستوسع وتنشعب وتتفرع في باقي النصوص : فالحب إلذاذ ووصال وبوح ومصاحبة وبذرة وجنون، وكلها تؤدي إلى استعارة جامعة هي الحب حياة، وقد عبر النص عن ذلك بوضوح حين عكس الآية : (الموت أسهل من الفراق) . وهذا يعني أنه كلما استمر الحب استمرت الحياة وكلما انقطع توقفت وعمّ الموت والجنون والسكون .

4.3.6. أحوال التائهي : استعارات الحب بين المجرد والمحسوس

تلعب الاستعارات دوراً دالاً في النموذج التصوري للحب والمقصود هنا الاستعارة التصورية بالمعنى الذي يعطيه لايكوف وجونسون، وهي تتميز عن التعبيرات اللسانية التي تعكسها أو تظهرها، فعبارة « أعطاه الحب قوة جديدة » تقدم منظوراً للحب باعتباره طعاماً، ومثال ذلك ما يتداول من عبارات من قبيل هي جائعة للحب أو أنه ينمو بالحب ؟ أو الحب يغذيها أو هو يشتهي الحب... إلخ. إن التصور الذي نريد فهمه هنا (أي الحب) يدعى المجال الهدف، والتصور المستعمل لهذا الأمر (أي الطعام) يدعى المجال المصدر، وحسب لايكوف فإن للاستعارة باعتبار وظيفتها الأولية دوراً معرفياً لفهم تصور انطلاقاً من آخر، وهو ما قامت به استعارة : « الحب طعام »⁽⁵¹⁾.

يجعلنا هذا التأطير نفهم أن استعارات الحب لا يمكن ابتداعها في الكلام المتداول أو في الشعر بطريقة شفافة بل يتم استعمال مجال محسوس أو مجرد لفهم حالة من حالات الحب مثل، السفر أو القوة أو الرغبة، أو الاشتهااء أو الوحدة أو النار أو السحر أو الجنون أو السيولة... إلخ.

(51) كوفيس، استعارات الغضب والمحب والمحبة، مرجع مذكور، ص 6.

سنهتدي بهذا التصور في مقاربتنا لهذا القسم من كتاب الحب محاولين فهم بناء الاستعارة في القول الشعري أولاً ثم ربط العلاقة بين المفاهيم التي تحيل عليها عناوين النصوص بدقة وبحسن بلاغي متناهيين.

وأول استعارة تواجهنا في هذا القسم هي : الحب مئة والمتضمنة في عنوانه المركزي أحوال التائهين، ويتضمن « تعريفاً بمن هو الحب وما أحوال الحب » هل أحوال الحب أن يكون تائها أي ضائعاً متحيراً هالكا كما تقول القواميس ؟ إذا كان الأمر كذلك فهل يكون السبب الفرقة أم الوصال ؟ يجيبنا البيت الشعري لعروة ابن حزام جزئياً فهو يتضمن دلالة الذكرى أي التذكر الذي يحدث الفزع فيسقم الجسد . وهذا يعني أن حالة التيه والسقم تكون بشع الاتصال وتمثل النصوص المكونة لهذا القسم مجالا خصبا لفصوص الكتابة في عمق المشاعر البشرية مشرعة الباب للغة تؤثثها استعارات الرغبة وخروج الجسد من عقل الحيرة واليه إلى فضاء الاتصال .

ويمكن تحديد ثلاث مستويات لمقاربة هذا القسم :

1.6.3.4 . إليك : الأنثى والماء

المستوى الأول ويخص نص إليك الذي يعد لازمة شعرية تتكرر في أول الفصول الثلاثة المتبقية مشكلة نوعاً من التوازي المطلق في نظام العنونة، في مقابل التوازي الجزئي بين نصوص : وصية من ؟ جسد من ؟ وجه من ؟ جنون من ؟ التي تأتي بعد نصوص « إليك » مباشرة في كل المقاطع الأربعة المذكورة والتي تنتقل من الوصية إلى الجسد إلى الوجه إلى الجنون في صيغة سؤال .

ويتضمن نص « إليك » خطاباً موجهاً إلى أنثى مفترضة (وفيك . أنت) سيتحول في الأخير إلى خطاب موجه إلى الذات :

ومنك أيها الطفل . يا شبيهي . اقتربت . وهبتك صمتي الذي لا أملك غيره⁽⁵²⁾ .

إن أول ما يستوقف القارئ في النص وفي النصوص المماثلة له في الأقسام التالية من ناحية التركيب البلاغي هو حالة التنافر بين الجمل القصيرة المكونة للنص في كليته، ويمثل هذا أول مستويات بناء الاستعارة فليس هناك رابط معنوي يجمع بين : اصطدمننا في زقاق وبين الجملة الموالية : لعله ارتعاشه الكلام، أو بين : لم يكن بيننا عطر وبين : هددني الغناء .

سيمعز المعيار التقليدي للتلقي عن تأويل الدلالات الناتجة عن هذا البناء، إلا أننا من خلال معيار الترادف والقرب الدلالي بين المفردات حتى في حالة التنافر والذي تحققه الاستعارة بامتياز، نتمكن من إعادة بناء المعنى كالتالي :

(52) كتاب الحب، الأعمال الشعرية ص 214 .

إن جملة : اصطدمننا في زقاق تحيل على ضيق المسافة المكانية الجامعة بين الاثنين، والمعنى المباشر الذي تحيل عليه الجملة الثانية : لعله ارتعاشة الكلام وهو أن الارتعاشة لا تكون بالكلام بل بهبة الجسد، وأن ضيق المسافة لم يكن الرقاق أساسا بل مسافة التواصل الجامعة بين المتكلم والمخاطب.

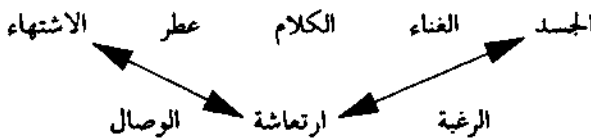
إن هذا المستوى من التحليل يفتح الطريق أمام أوضاع دلالية متنافرة ظاهريا لكنها منسجمة في الباطن :

. حضور الجسد = (اصطدمننا)، وتشير إليه في النص كلمات : (العطر، الارتعاشة، كتفي، بأعضائي، يدي، الأنفاس، الأعضاء، أقدامنا، شفتي، خذك).

. حضور العلاقة والتواصل = (ارتعاشة الكلام)، وتشير إليه في النص كلمات : (الغناء، صباح الخير، كلماتك، الصمت، الأنفاس، تنحل الكلمات، وهبتك صمتي).

. حضور الاشتواء = (لم يكن بيننا عطر)، والعطر يرمز مباشرة إلى الجنس وهو الأمر الذي توحى به كثير من ألفاظ النص : (هل سبقت يدي كلماتك، شفتي خذك... الأعضاء تستلذ ما يجذبها، شفتاك تقتربان من كفي. انغمسنا في جحيمك).

إذا نحن ربطنا بين العناصر الحاضرة المشار إليها في النص سنجد أن الصلة تدريجية من أعضاء الجسد : الشفة والخد والكتف والأنفاس واليد إلى بناء العلاقة من خلال التواصل المباشر : ارتعاشة الكلام، إلا أن هذه العبارة تخلق مسافة وتوتر والتباس فكيف تكون للكلام ارتعاشة إن لم يكن متصلا بالجسد والرغبة. وتشكل هذه الجملة قرينة على حضور الاشتواء الذي تعبر عنه بوضوح كلمات العطر، والأعضاء تستلذ، وسبقت شفتي خذك، كما يرد في هذا الرسم.



غير أن بلاغة النص لا تتوقف عند الحضور الثلاثي للجسد والكلام والرغبة، فهناك موضوعة تؤسس تشاكلا دلاليا يلف كل هذه العناصر هي موضوعة الماء التي تمكسها عبارات : (نسيج مبلل، زرقه وحيدة، يا موج السكينة، ابتدأت نواعير المياه بأحقاقها تدور وتغسلنا، إلى أسفل الماء، موجة فموجة، صمتي الأزرق).

تمثل هذه العبارات استعارات صغرى عاكسة لرمزية توظيف عنصر الماء في القصيدة :

نسيج مبلل بهجومه
زرقه وحيدة

موج السكينة
نواعير المياه تغسلها
الأزرق صمتي

كيف يكون النسيج مبلا بهجومه وكيف تكون الزرقه وحيدة وكيف يكون للسكينة موج وكيف تغسلها نواعير الماء؟

إن حضور الاستعارة من خلال تعارض العناصر المكونة لهذه الجمل يفضي إلى استخلاص موضوعات ثلاثة صغرى مرتبطة بعنصر الماء هي :

القوة (هجومه) والسكون (وحيدة، السكينة، صمتي) والتطهير (تغسلها) وهي معاني تستند للماء وظائفاً متباينة ولكنها متعاقبة فموج البحر وزرقه مائه تحيل عادة على الغموض والقوة والهيجان رغم أنها في النص تعبر عن السكينة وهي في هذا السياق تحمل دلالة القياس بين عمق البحر وما يحتويه وبين عمق الرحم : هي استعارة الولادة بين ماء البحر وماء الرحم . وما كان لنا أن نذهب بعيدا في هذا التأويل لولا الإيحاءات الجنسية التي تتضمنها القصيدة :

الأعضاء تستلذ بما يجذبها إلى أسفل الماء

فليس الماء هنا رمزا بسيطا للحياة بل هو كذلك رمز عميق للتنازل واستمرار الحياة . نلاحظ كذلك أن عبارات (انغرشنا، التففنا، انحشرنا يمشق ويتسع، أيها الطفل)؛ كلها دلالة على سيورة البذر والاجتماع والانفلاق والنمو والولادة . وأما السكون فهو الرمز الجامع لوضعية ضمير المتكلم المتاملة : (هادئا في الصمت، وهبتك صمتي، صمتي الأزرق يا سيدي) . عبارات تعكس حالة الترقب وتعكس شكلا جديدا للعلاقة بين الشاعر والماء، وبينه وبين موج البحر وهي علاقة تومئ من جهة إلى خيط من الأسى يعبر النص، خيط من الخيبة تشير إليه كلمات (جحيم، سموم، تمزق) وهي حالة تومئ من جهة أخرى إلى دلالة المتاه والحيرة التي أشرنا إليها في عنوان النص :

وأنت أيتها الدرج احملي أقدامنا إلى حيث متاهها .

فكيف التخلص من حالة المتاه هاته؟ وكيف تكون الولادة شكلا للحياة في عنفوانها؟ ليس إلا عنصر التطهير قادرا على تشكيل علاقة جديدة للرجبة والجسد والحياة :
تحتدم الشساعة كلما ابتدأت نواعير المياه بأحقاقها تدور وتغسلنا⁽⁵³⁾ .

إن وظيفة الماء كرمز تحيل في النص على تدفق الحياة وعلى التطهر وقد أجمعت كل الميثولوجيا القديمة على وظيفة الخلق والإحياء المرتبطة بعنصر الماء وه أجمل ما في العلاقة بين الماء والأرض العلاقة الجنسية فالماء يشبه الزرع لدى الرجل .وتفيد بعض الرموز أن السماء

(53) المرجع نفسه، ص 213 .

تعانق الأرض وتضاجعها بواسطة المطر»⁽⁵⁴⁾.

قدم لنا هذا النص مجالا خصبا لتحليل الاستعارة من خلال تنافر العناصر وإعادة تاويلها، وهو مجال استثمر الحب لمعانقة مستويات عميقة من الجسد والتواصل والاشتهاء ومعانقة المجهول ليست هذه النصوص «نصوصا بحفيف الرغبة»⁽⁵⁵⁾.

2.6.3.4. الوصية والطورق

يخص المستوى الثاني في تحليل هذا القسم نص : وصية من ؟ وأول ما يثير الانتباه فيه الجملة الأولى⁽⁵⁶⁾ :

طورق الحمام

صوت يمد يده

كانها القنديل في حقل الغمام

تحيل هذه الجملة مباشرة على ابن حزم وطوق الحمامة، وهو أمر يجعلنا نفكر بإشارة الشاعر إلى مسألة التقاطع بينه وبين نصوص أخرى، ونفكر أيضا بمسألة البناء الاستعاري « فكل قصيدة تبنى بطريقة دقيقة »⁽⁵⁷⁾ وهذا شيء تعكسه هذه القصيدة بامتياز لأن الطبعة المنشورة في الأعمال الشعرية تختلف فيها القصيدة عن الطبعة الأولى المنشورة منفردة مما يجعلنا نفهم أن الشاعر استخدم تقنية الزيادة والتنقيح، أي اعتنى بمسألة البناء والدقة في صياغة النص وإعادة صياغته حسب ما تمليه عليه القصيدة واتساع الرؤيا.

تقودنا هذه الملاحظات إلى أن « كل قصيدة تمتلك مجموعة من المعالم التي تحيل على مكتسبات ثقافية. نفكر هنا بمفهوم التناسية »⁽⁵⁸⁾ والتلميحات التي تخلقها مقيدة أساسا للعلاقة بين النص والنصوص الأخرى التي يتقاطع معها. لا نستغرب هنا إلى أن الشاعر كان واعيا بعمق بهذه المكتسبات الثقافية التي يخلقها كتابه والتي تجعله ينزاح عن السياق المعروف للكتابة الشعرية، وبالتالي كانت إعادة الصياغة قائمة على استهلال القصيدة بعبارة : « طورق الحمام »، مؤشرا على عنصر التقاطع بين نصين، وإلى عمق ما يمكن أن ندعوه بالإحالة الشعرية، وذلك خلافا للنص في طبعته الأولى والذي يتبدى ب :

لو أنني خيرت أن أقول

لو أن لي مدار نيزك

أصبته

بشهقة الدهول

(54) جان صدقة، رموز وطقوس، دراسات في الميثولوجيا القديمة، رياض الريس للكتب والنشر، 1989، ص 26.

(55) يوسف ناوري، « نصوص بحفيف الرغبة في كتاب الحب »، الحياة، 3 يناير، 1996.

(56) كتاب الحب، مرجع مذكور، ص 215.

(57) ch.Morinet, «Metaphore, repères et phonétique», in Sémiotica, 64.3/4, 1987; p 249.

(58) المرجع نفسه، ص 250.

كيف نقارب بداية النص في ارتباطها بعنوانه؟ يعرف لسان العرب كلمة « طوق » بما يلي : « حلي يجعل في العنق . كل شيء استدار فهو طوق كطوق الرمح الذي يدير القطب ونحو ذلك . وقيل الطوق ما استدار بالشيء والمطوقة، الحمامة التي في عنقها طوق » .
إن وضع العنوان في صيغة سؤال كما هو شأن عناوين النصوص الثواني في الأقسام الموالية، مؤشر على أن النص وصية حول ما يكون عليه الحب والمحبة . نقرأ في الصفحة (216) :

لو أن لي وصية
موشومة بلوعة الحناء في كل الفصول
كتبت في دم الفصول
بداية الحب تكون
تحت سقيفة العشاق لعبة
يكشفون صدفة
طريقها أول ما يكتشفون
حمامة
ويضحكون

ويبدو أن أصرة القريبى بين الجملة الأولى في النص وهذه الجملة، قوية حين نلاحظ حضور (طوق الحمام) في الأولى وكلمة (حمامة) في الثانية . يستند هذا النص أساساً على بنية التركيب الاستعماري القائم على الترشيح والتشاكل والتراصف ويظهر ذلك حين ننتبه للشكل الذي يتناسل النص داخله، فطوق الحمام صوت، ولهذا الصوت يد . يمد الصوت يده التي تشبه القنديل في حقل الغمام .

يقوم التشاكل بين حقول دلالية متباعدة :

طوق الحمام = ما يتزين به عنقه — كناية

يد الصوت = استعارة بالكناية — التجسيم والتشخيص

اليد كالقنديل = تشبيه يقوم على صورة الضوء

حقل الغمام = الأرض التي ينبت زرعها بالماء الذي أصله غمامة — مجاز مرسل .

ويبدو الطابع البلاغي المركب لهذا المقطع ملتبساً حين لا نلتصق الجامع بين الطوق والصوت والقنديل والغمام فلكل من الكلمات مجالها الدلالي والإحالي :

الطوق — الاستدارة

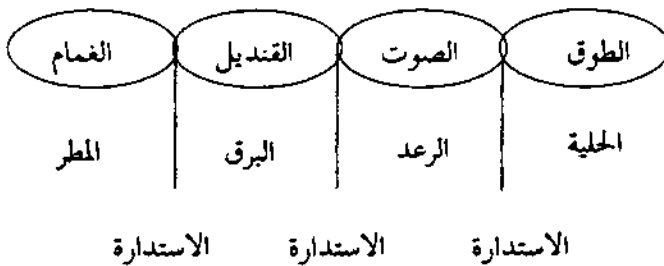
الصوت — الاستماع

القنديل - الضوء / البصر

الغمام - الماء

إلا أن الانتباه للوحدات الدلالية لكل عبارة تجعلنا نفهم أن هناك عنصرا جامعا بينها هو الدائرة، فالطوق ما استدار وما تطوقت به الحمامة والصوت يصل إلى الأذن على شكل دوائر بصرية والغمامة تنتقل سحبا في السماء داخل دوائر رمادية.

لكن كيف يكون لطوق الحمام صوت؟ إن الاستعارة هنا قائمة على صورة تشخيصية يتحول بها المجرد إلى محسوس وغير العاقل إلى عاقل ومبرر ذلك أن النص يتضمن وصية ينقلها طرق الحمام، واليد هنا مؤشر على الفعل الذي يحول الظلام إلى ضوء وينير حقل الغمام بالمطر. لا ينبغي أن ننسى هنا أن الطوق باعتباره حلقة يكون لامعا مضيئا وهو يفسر وظيفة القنديل، ولا ننسى أن سقوط المطر يكون عادة مصحوبا ببرقها ما يبرر وجود ضوء القنديل ولا ننسى كذلك أن المطر والبرق يكونان مصحوبين برعد هو ما يبرز توظيف الصوت. وتبين الخطاطة التالية نمط بناء التداخل والتسلسل الاستعاريين.



تنبني الاستعارية في هذا المقطع على أساس البنية الاندماجية التي حققناها الكناية والمجاز المرسل: (طوق الحمام، يد الصوت، حقل الغمام)، وعلى أساس البنية الترادفية الجزئية التي حققناها الترابطات التشاكلية السمعية (الصوت) والبصرية (الضوء واللمعان) والطبيعية (الحقل والغمام). ويبدو أن الضوء واللمعان والمطر مؤشرات على محتوى الرصية التي ستبنيها بها باقي جمل النص حيث يشكل الحب قطب الرحى في هذه الرصية:

- الحب بداية تحت سقيفة العشاق

- الحب لعبة يكتشف العشاق طريقها صدفة

- الحب حمامة

- العشاق يضحكون

- الحب ورودة قصبة المصدر

- الحب نهر

- الحب سكر

- الحب جنون

- الحب نحول

ترتبط هذه الوحدات الدلالية الاستعارية الصغرى بالتعريفات التي تتضمنها الوصية للحب والتي لا تخرج عن دائرة الماء والضوء والصوت :

الحب بداية مثلما أن الماء بداية

الحب حمامة وللحمامة صوت رخيم

الحب وردة والورد لا تكون بدون ماء ومطر

الحب نهر والنهر وعاء الماء : (الحب يخفي نهره)

الحب جنون وخفاء وإذن الحب كثر مخفي .

الحب دمنة والدمع من خصائصه اللعنان .

تبدو هذه الاستعارات المعرفة للحب متعلقة مع بعضها البعض ومع بداية النص من خلال الكلمات المنتمية لنفس الحقول الدلالية : الماء والدمع والنهر؛ والسكر والجنون؛ والوردة والحناء والفصون؛ وصوت الحمامة وصوت الملاك وصوت الحبيب .

تأتي الجملة الأخيرة من النص (ص 217) :

صوت الحبيب وحده

يسكنني قبه

لمجسدي وهبت جمرة النحول

جامعة للمعاني التي أراد الشاعر إيصالها :

الحب صوت

الحب علو

الحب احتراق

الحب نحول

وكلها معاني دالة على ازدواجية القدر (الحب علو / الحب كثر) وعلى ازدواجية الوضع (الحب احتراق ونحول / الحب صوت دافئ ولذيق) .

قدم لنا هذه النص مجالا معجميا للحب متناظرا في ظاهر الأمر، إلا أن تحليل الأوضاع العلاقية بين المفردات وحقولها الدلالية وبين الجمل والمقاطع أثبتت صلة الترادف والتآلف بين المعاني الجامعة لمفهوم الحب ووضعية المحب . ويبدو أن التعريفات الصغرى للحب التي

استخلصناها موجهة ومرتبطة بالنصوص اللاحقة في هذا القسم والتي تقوم على عناوين تعريفية كما سيلي الذكر.

3.6.3.4. الحب : الماء والأبدية

صارت درجة الإبداعية الدلالية في اللغة الاستعارية محط دراسة العديد من علماء النفس، فالاستعارة تخفي مظاهر المعنى اللساني الحرفية والمبتذلة وتسمح بانثاق فهم جديد ودقيق، وهي تضيء ظاهرة الإبداع الدلالي وقدرة مستعملي اللغة على إبداع وفهم تاليفات لسانية جديدة.⁽⁵⁹⁾

وجدت في هذه الإشارة النظرية مدخلا للحديث عن سلسلة النصوص المكونة لما تبقى من هذا القسم، وهو المستوى الثالث من مقارنته. وأركز في تحليلها على استعارة العناوين التي يجمع بينها الجانب التحديدي للحب باختلاف المقامات وهي على التوالي : الحب متعدد، الحب سلطان، الحب اختراع، الحب آية، الحب إلذاذ، الحب نهر الأبد. ويبدو من هذه العناوين أنها قائمة على ما سلف ذكره من إبداع الاستعارات الجديدة ليس داخل اللغة المشتركة بل داخل الشعر.

تأتي هذه العناوين مؤطرة لنصوص قصيرة ذات خلفية حكائية لقصص حب تدور بين فاس والدار البيضاء وقرطبة، وهو الأمر الذي يذكرنا بالنص. النواة الذي يحيل على هذه الأمكنة. ويبدو أن هذه الخلفية المكانية معضدة لعمق التخيل الشعري، ذلك أن « كل نص شعري حكاية أي رسالة تحكي صيرورة ذات »⁽⁶⁰⁾، والكتابة في هذه النصوص المتراوحة بين القصر والتوسط تعكس علاقة المتحابين من خلال موضوعات الشهوة والعذاب وسلطان الحب والهوى واللذة والسيولة والازل.

- الحب متعدد : كيف يكون الحب متعددًا والاستعارة المركزية للحب تقول إنه وحدة بين طرفين متكاملين؟ كما في التعابير الاستعارية التالية :

إننا شخص واحد

إنها نصفي المفضل

إنهما لا يفترقان

يبدو أن الاستعارة التصورية : الحب وحدة توحى بانسجام كامل وبوضعية رومانسية وهي تعكس استقرار علاقة الحب استقرارا فيزيائيا كيميائيا وترتبط بالقرب الفيزيائي Physical Closeness (أريد أن أرافقك طول الحياة، نحن معا على الدوام، يتجولان بيدين

Allan Paivio, «Psychological Processes in the Compréhension of metaphors», in Metaphor and thought, Cambridge university press, 1979.

(60) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، 1985، ص 149.

متعاقبتين...)، الذي يعد قاعدة تجريبية للاستعارة التصورية التي تلعب دوراً مركزياً في بنية مفهوم الحب⁽⁶¹⁾. لكن الأمر يختلف في الشعر الذي يحول نظام المعارف وهو ما دعونه بإبداع الاستعارة من جهة وإبداع المشابهة من جهة أخرى، فالحب متعدد لكون الشاعر اختار الإحالة على العلاقة الجسدية بالمحسوب: النظر (هل أدمنت النظر؟) واللمس (وأي يد لمست؟) والشرب (كيف شربت فضلة في إنائه؟) والسمع (تشتيت سماع اسمه؟).

الحب بهذا المعنى الذي يخلقه الشاعر، تعدد لأشكال الوصال داخل وحدة العلاقة. الحب يحرق: أشرنا فيما سبق إلى علاقة الحب بالاحتراق والحرق والصلة المشتركة بين الحرق والمتعة والحرق والضوء. وفي هذا النص نجد حكاية الجارية المعشوقة الغائبة المسببة للحرق، وفيه يختم الشاعر بيت ابن جبروس:

أما أنا فبكيت من حرق الهوى
وفراق من أهوى أنت كذاك

إن الجامع في هذا النص هو العلاقة بين الهوى والفراق والحرق. جاء في فقه اللغة وسر العربية لأبي منصور الثعالبي أن «أول مراتب الحب الهوى»⁽⁶²⁾. إن كان الأمر كذلك، وكان الهوى يحرق بعد الفراق فما بالك بأقصى درجات الحب أي الهيام «وهو أن يذهب على وجهه لغلبة الهوى عليه»!

إن استعارة «الحب يحرق»، دالة على أن تمكن بعض الحب من الحبيب سبب لاله، فإن صار الأمر إلى أكثر من ذلك كان الموت والجنون، وقد ذكر الثعالبي وابن قيم الجوزية في تعريفهما مكانة الحرق من امتلاك قلب المحب. جاء عند الأول: «... ثم العلاقة وهي الحب اللازم للقلب، ثم الكلف وهو شدة الحب، ثم العشق وهو اسم لما فضل عن المقدار الذي اسمه الحب، ثم الشغف وهو إحراق القلب مع لذة يجدها، وكذلك اللوعة واللاعج فإن تلك حرق الهوى وهذا هو الهوى المحرق، ثم الشغف وهو أن يبلغ الحب شغاف القلب وهي جلدة دونه، ثم الجوى وهو الهوى الباطن، ثم التيم وهو أن يستعبده الحب، ثم التبل وهو أن يسقمه الهوى، ثم التدليه وهو ذهاب العقل من الهوى، ثم الهيوم وهو أن يذهب على وجهه لغلبة الهوى عليه»⁽⁶³⁾.

إذا كان الثعالبي قد عرف الحب بدرجة تحكم الحب في النفس فإن ابن القيم أشار إلى أن كثرة التسميات لنفس المسمى كانت مرتبطة بالرغبة في الفهم وبالتعلق وهي: «المحبة، والعلاقة، والهوى، والصبوة، والصبابة، والشغف، والمقة، والوجد، والكلف، والتتيم،

(61) استعارات الغضب والعجب والحب، مرجع مذكور ص 65.

(62) الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 171.

(63) المرجع نفسه، ص 171.

والعشق، والجوى، والدنف، والشجو، والشوق، والخلاية، والبلايل، والتباريح، والسدم، والفسمرات، والوهل، والشجن، واللاعج، والاكتشاب، والوصب، والحزن، والكمد واللذع، والمحرق، والسهد، والأرق، واللهف، والحنين، والاستكانة والتبالة، والنوعة، والفتون، والجنون، والملم، والخيل، والرسيس، والداء المخامر، والود، والخلة، والحلم، والغرام، والهيام، والتدليه، والوله والتعبد⁽⁶⁴⁾.

احتل الحب باعتباره حرقه موقع التوسط في تعريف الرجلين، وجاءت عن الأول مرتبطة باللذة « ثم الشغف وهو إحراق القلب مع لذة يجدها، وهو ما يؤكد إشارتنا السالفة إلى كون الحب المحرق مرتبط في آن واحد بالالم واللذة.

الحب من شهوة الجماع : إن الحب والرغبة الجنسية مفهومان متعلقان في نسقنا التصوري وهما يتمثلان في عدة أنماط استعارية مثل الحب حاجة أو الحب جوع أو موضوع الحب طعام، كما في التعابير الاستعارية التالية :

إنها حلاوتي وسكري

إنها القشدة في فنجان قهوتي

أيها العسل. أنت جميل اليوم.

رغم أن هذه التعابير تعكس جانب العلاقة بين الحب والجوع أو الحب والطعام فإنها توحى بالجانب الجنسي أو جانب الرغبة في العلاقة، ذلك أن ما يربط بين الرغبة الجنسية والطعام هو أن موضوع الرغبة متصور بعناصر الطعام وبالتالي ننظر إلى الرغبة الجنسية باعتبارها جوعاً. ومن هنا تنبثق الاستعارة التصورية التالية :⁽⁶⁵⁾

الرغبة الجنسية جوع.

والتي تعكسها عدة تعابير استعارية مثل :

جعلت لعابه يسيل

إنه جائع للجنس

تبدين مغربة، حلوة المذاق

أنا جائع للمامستك

فضلاً عما تقدم، فإن العلاقة بين الحب والسلوك الجنسي الحميمي ليست فقط استعارية بل كناية كذلك لأن السلوك الجنسي الحميمي يرمز للحب :

أغرقتة تقبيلاً

(64) ابن قيم الجوزية، روضة الحبين ونزهة المشتاقين، تحقيق سمير مصطفى رباب، المكتبة العصرية، بيروت 2002، ص 19.

(65) استعارات الغضب والمحب والحب، مرجع مذكور ص 70-71.

يعانقها بلطف

إنها ملتصقة بصدرة

إنه يقبلها بحنان

إن المفهوم الإضافي الانفعالي الذي تقوم هذه الكناية بإضاءته هو الحنان والولع، فنحن لا نمانق ونقبل فقط الحبيب بل أيضا الأصدقاء والأطفال والآباء⁶⁶.

لا يخرج النص في هذا المستوى من التأليف عن هذا الجانب الإنساني المشترك الذي يمثل نسقنا التصوري وهو علاقة الحب بالجنس و بالجموع. تدل على ذلك اللفاظ مثل (حلاوة شمائله، بعد شهوة الجماع).

يحكي النص قصة الجارية الكارهة التي تحول كرهها بعد الجماع إلى محبة أي أن الاتصال الجنسي يحقق الإشباع الذي كان غيابه مسببا للتنافر. ومن هنا يتضح سياق الاستعارة الناتجة عن هذا العنوان أي: الحب اشتهاً والحب جوع.

الحب سلطان: ترتبط هذه الاستعارة باستعارتين أخريين هما: الحب جاذبية والجمال قوة، لأن الحبيب حين يخضع لسلطة الم محبوب فإنه يخضع لجاذبيته وقوة سحره وجماله: إنها قوة فيزيائية يمثلها الجسد، وقوة نفسية يمثلها الاتصال والعلاقة والقرب والتأثير. وتظهر هذه المعاني في تعابير استعارية من قبيل:

صرعنتي أرضا

خدرتني بجمالها

أية قبلة هذه

إنها مروضة للقتل

يحيل النص على هذه الصورة في الأفعال التي يستعملها الشاعر والدالة على القوة والسلطان والأثر: (تخضع - تموت - ترضي - استسلم، تطيع)؛ وأيضاً في المصادر والصفات المسندة للحب: (أمر - فائق - الغزو - لا اختيار).

يمثل الشاعر لذلك في آخر النص بحكاية الاستسلام لحسن الجارية الشقراء والخضوع لسلطان لونها. ويعود هذا الوضع في الذاكرة والمشارك البشريين إلى أن قوة الجمال ترتبط بفاعلية التأثير التي يعدها السمع والبصر واللمس أي أن الجمال حين يخرج من عقالة يصير ذا سلطة وقد عبر أحد الشعراء القدماء عن ذلك بقوله:

صوني جمالك عنا إنا بشر / من التراب وهذا الحسن نوراني

ربما نفهم هنا لماذا اعتمدت كثير من الثقافات البشرية والأعراف والأوامر الدينية على إخفاء جسد الأنثى لأنه يضعف قوة الرائي فتذوب مقاومته.

⁶⁶ المرجع نفسه، ص 71.

• الحب نهر الأبد : يختتم الشاعر بهذا النص قسم أحوال التائهين، وتكون الاستعارة فيه جامعة بين ثلاثة عناصر : الحب والنهر والأبد، الحب والماء المتدفق والديمومة والخلود. إنها استعارة الزمن. وقد سبق لهرقليط أن أطلق استعارة عميقة ليخلد الزمن المنفلت : «نحن لا نسبح في النهر مرتين» لأن الزمن لا يتوقف مثلما هو جريان الماء.

تبر الجملة الأولى من النص عن هذا الزمن المنفلت مثل الماء الدافق.

لاشيء غير جداول

تتواصل

في عرائها

هذا هو الحب

كيف تتواصل الجداول إن لم يكن بالدفق والجريان وكيف يكون الحب مثل الجداول إن لم يكن تواسلا كالماء الدافق، كالنهر المتجدد.

يجسد هذا النص الصورة المثلى التي يعطيها الشاعر للحب : صورة الديمومة :

ما تمكّن من النفس لن يفنى إلا بالموت

وصورة الماء :

وأنت هكذا أيتها النفس

غمامة تدفمها غمامة

يجمع الشاعر في نفس الآن بين النفس التي لا يموت بداخلها الحب إلا بالفناء وبين النفس التي يكون فيها الحب صورة للزمن المتدفق مثل الغمامة التي تدفمها غمامة. ويبدو أن صورة الديمومة التي يسندها الشاعر للحب يربطها في نهاية القسم بـ الطوق : (سر الطوق فيك)، (بشهوة طوقتك أيتها الحمامة). الطوق عقال المحبة والنفس هي الحمامة المطوقة التي تطير عاليا وتقصد نداء الماء، نداء الزمن، نداء الأبد :

طيري عاليا

وطيري

في فضاء الوشم

تقصدي

نداء الماء

هل يخاطب الشاعر النفس أم الحمامة أم يخاطبهما معا أم يخاطب الواحدة في الأخرى؟ يكرر الشاعر عبارة «النفس» خمس مرات، فهي في الأولى متجانسة (أجزاء النفوس تتجانس) وفي الثانية متشابهة (هو الحب مزاج النفوس المتشابهة) وفي الثالثة متعددة العوالم

(يا هذه النفس ذات العوالم الخفيفة) وفي الرابعة موسومة بالوفاء (ما تمكن من النفس لن يغنى إلا بالموت) وفي الخامسة استعارة للغمامة (وأنت هكذا أيتها النفس غمامة تدفعها غمامة) . إن التجانس والتشابه والتعدد والوفاء والماء معان جامعة لدالتين : الألف والعلو، ولربما كانت جملة : (بشهوة طوقتك أيتها الحمامة) متضمنة لهاتين الدالتين معا : الألف تخلق الشهوة وتؤدي إلى إقامة الطوق، طوق الحمامة في الأعالي، وغمامة الحب الممتلئة بماء الحياة والأبدية .

يرد في العديد من الكتب المتعلقة بالحب أو بأساطيره أن الحب حمامة لأن الحمامات رمز للسلام والحب والطيبة . والطيبة تستدعي العناية، وكلها معاني تدخل في باب الحب الرومانسي؛ وأن الحب سائل في وعاء بدليل أننا حين نريد التعبير عن تمكن الحب من نفس الحبيب نقول :

إنها تفيض حبا .

إنها ممتلئة بالحب

إنه يصب حنانه عليها

يغمر قلبها الحب

إنه غارق في حبها

داخل نسقنا التصوري عادة ما ننظر إلى جسمنا باعتباره وعاء لانفعالاتنا، وننظر إلى الانفعالات باعتبارها سائل داخل أوعية⁽⁶⁷⁾ .

4.6.3.4 تركيب

سعينا خلال المقاطع التي اخترناها للتحليل والتي كانت في اعتقادنا ممثلة لصورة الحب كما أراد الشاعر توصيلها أن نبين دور الاستعارة في تشكل المعنى وهيمنة كثير من الصور التي تدخل في المشترك الإنساني حول موضوع الحب، وهي صورة الرغبة والشهوة والسيولة والعلو والجاذبية . وكلها صور تربط الحب بالتعلق والتملك من جهة، وتربطه من جهة أخرى بالخلق والحياة في مواجهة العدم .

7.3.4 . استعارات الحب : الاحتفاء بالجسد والحسن

يقوم الهيكل النصي في القسم الثالث من كتاب الحب على نفس الخلفية التنظيمية التي ارتكز عليها القسم الثاني، فبيدأ بنص إليك، ثم جسد من؟ الذي يبدو متجانسا في التسمية مع عنوان هذا القسم أجسام متبددة، ثم باقي النصوص ذات الطابع التعريفي في صيغة استعارات تصويرية، ومن خلال تمازج الحكاية والحوار والشعر .

وتتضمن هذه النصوص حوارا ثريا أجراه الشاعر مع قصص موروثه من التاريخ العربي الديني (يوسف وامرأة العزيز) وتأسيسا شعريا لما انتهى إليه ابن حزم في طوق الحمامة والنفراوي في الروض العاطر⁽⁶⁸⁾.

هذا القسم احتفاء بالجسد واللغة ويظهر ذلك منذ النص الأول إليك التي تبدو فيه محاورة الذات للذات تفجيرا لكل دلالات الصوت واللغة باعتبارهما غايتين لتحقيق منتهى التواصل في الوجد والكشف وتحقيق المسرة⁽⁶⁹⁾.

1.7.3.4. إليك : الجسد والتناغم

تظهر عناصر الجسد جليلة في التركيب الاستعاري الذي وضعه الشاعر لسيرة هذا النص في علاقة الذات بالآخر، وأنا بالأنثى. وفي تفاصيل هذه العلاقة التي تبدأ (بالسطح وحبل الغسيل والجير وكأس الشاي وعطر الحناء والفصن الذائب في الصوت والشجرة وأعمدة الرخام وتنتهي بالعواصف والشهقة والتمزق والصمت والفراغ). يظهر الاحتفاء بعناصر الجسد احتفاء استعاريا متوازيا مع هذه الرحلة في معانقته وصولا إلى شدة اهتزاز :

من الأرض إلى الأرض لاشيء يترك شيئا. فأتكان. ينحلان في عواصف الارتطام ينخفضان ويعلوان. في الاتجاهات كلها. وشهقة نسيتهما. على يدي أو على يدها جارة التمزق. إتلاف الأعضاء بين قليل من المساء وقليل من الصباح. والكأس تتشظى في الهرير سيد الصمت والفراغ.

وتبدو هذه المصاحبة من خلال السيرورة التالية التي يكشف فيها النص تفاصيل الجسد وتأخذ الاستعارة المرشحة السارية في عمق النص على عاتقها مهمة البناء :

الطبيعة (استعارة)	أعضاء الجسد (تشخيص)
الوقت : قليل من الصباح وقليل من المساء	اليدين معلقة وحدها
الحبل : اهتزاز الغسيل	مجرد يد
السطح : الجير	أمد الكأس إلى يد لتلمس الأصابع الأصابع
الشاي : الكأس المحرقة	طريق بين اليدين
الحاتم : معقود على شفتي	حادثة بين اليد واليد
القمر : خارج الغرفة	القمر تركته اليد خارج غرفتها
الحناء : عطرها	شيء من اليد في فمي أو فمها
الفصن : ذائب في صوتي	أهز اليد لتكون أعلى من صدري

(68) رياض العبد، «طوق حمامة جديدة يستلهم ويستيق»، برهد الجنوب 54، 6 مايو 1996.

(69) سعيد الكفراوي، «ديوان كتاب الحب : تقاطعات في ضيافة طوق الحمامة»، الجزيرة، 867، 11 يونيو، 1996.

الحناء والجير	رأسي هادئ فوق الأرض
قليل من الحناء والأنين	أمر اليد على اليد
لعبة فاتنة	واللسان على البشرة
انظر حتى الأرض	يرضع حتى لا ينام
صمت	أخذت يداً واندلقت الكأس بنارها
شجرة تدور حولي	يدي على البشرة
أعمدة رخام نحن على حصيرة	ولسان وانحلال أعضاء
شدة اهتزاز	الصدر ينحني كأنه لا ينحني
من الأرض إلى الأرض	بشرة سمراء تنمرى
ينحلان في عواصف الارتطام	على يدي أو على يدها
ينخفضان ويعلوان	إتلاف الأعضاء .
وشهقة نسيتهما	
حارة حتى التمزق	
الكأس تنشطى	
الهرير	
سيد الصمت والفراغ	

كان هدفنا من مجرد عناصر الجسد : اليد والأصابع والصدر والرأس واللسان والشفة والبشرة متوازية مع لحظة يجتمع فيها اهتزاز الجنس (الشهقة - عواصف - تنشطى ، الأنين) وحرقة اللقاء (الشاي المحرق - حارة حتى التمزق ...) وقوة الطبيعة الخلاقة (القمر ، عطر الحناء ، الغصن الذائب ، شجرة تدور ، العواصف ، الأرض ، الهرير ...) ، أن نبين كيف توحدت كل هذه العناصر (الجسد والطبيعة ، والوصال) لتخلق لنا لحظة تشبه لحظة بدء الخليقة والتكون الذي يلعب فيها الفعل الجنسي دوره الحاسم في الاستمرار . وقد لعبت الاستعارة دوراً مركزياً في تشكيل عالم القصيدة هذا ، لأنها مارست دوراً جمالياً في صياغة العبارة : (الخاتم معقود على شفتي ، طريق بين اليد واليد ، غصن ذائب في صوتي ، قليل من الحناء والأنين ، اندلقت الكأس بنارها ، بشرة سمراء تنمرى ، شهقة نسيتهما) ، وفي خلق الإيحاء بأن اللحظة ليست فقط لحظة جنس ومتعة بل وأساساً لحظة خلق ووحدة وولادة ذلك أن «نشوة الجنسية انخطاف» (...) أعظم ما يوجد بين شخصين أي ما يخرج كل منهما من نفسه لكي يذوب في الآخر⁽⁷⁰⁾ .

(70) أدونيس ، الصوفية والسوربالية ، دار الساقي ، 1992 م 108 .

لا ننسى أن الأثر الجمالي للاستعارة ليس إلا مدخلا لآثرها المعرفي . ويتمثل أولا في إبداع الاستعارات المخارقة وثانيا في تقديم مؤشرات عن كيف تنتظم أفكارنا وكيف ترتبط ببعضها البعض، وثالثا في السيورة التي تؤول من خلالها الاستعارة، ورابعا في كونها تربط بين عالمين رغم أنهما ليسا دائما في نفس المستوى من البروز⁽⁷¹⁾.

يظهر هذا الأثر المعرفي جليا في النص . فما الذي يجمع بين الحاتم وبين الحناء والآنين وبين الكأس والنار وبين البشرة والعري وبين الشهقة والنسيان ؟ إن جمع النص لهذه العناصر من خلال عمل الاستعارة جمع لعناصر الكون أساسا وتوحيد لها وخلق للتناغم بين أجزائها وسيورة نحو رؤية شعرية مختلفة لما ينبغي أن يكون عليه الكون إذا شمله الحب والرغبة : الحناء صورة جمالية للاشتهاء وبالتالي للآنين، والكأس صورة أخرى للرغبة الممتعة في حرقها، والبشرة العارية صورة للحظة التحول خلال الوصال والحنين، والشهقة صورة لاكتمال الرغبة الذي يكون النسيان رمزا لإرادة توقفها وأبديتها.

2.7.3.4. جسد من ؟ الاشتاء والتناسل

يتحول السؤال في هذا النص من الوصية إلى الجسد منسجما في ذلك مع العنوان المركزي : أجساد متبددة. ويوحى هذا السؤال بأن الشاعر لا يريد تحديد هوية الجسد وانتمائه، كما في ظاهر الأمر، بقدر ما يرغب في إطلاق صوته ليعلن عن نفسه : إنه حوار بين الذات والجسد . احتفاء بالحرية التي هي مسكن الحب .

ويظهر هذا البناء الحوار في صيغة المخاطبة التي تتحول من مقطع لآخر بين الأنا والجسد (ص 243) :

مني اقرب أيها الجسد أول النص

كن لي أيها الجسد آخر النص

ثم بين الجسد والجسد :

من جسديك اقرب أيها الجسد المقطع الثاني

صرختك بدايتك أيها الجسد المقطع الثالث

لا تخش تبدا أيها الجسد المقطع الرابع

يعكس تناوب الأدوار هنا إطارا لعلاقة أساسها التوحد بين الذات والجسد من جهة أولى وانطلاق الجسد من عقال القانون من جهة ثانية .

الأنا والجسد

R. Tourangeau, «Metaphor and cognitive structure», in Metaphor problem and perspective, Humanities press, (71 New Jersey, 1982, p15

تبيين العلاقة هنا من خلال استعارتين : الجسد لذة الحب وشهقته، الجسد مسكن ماء وسنبلة.

تحيل كلا الاستعارتان على أوضاع سابقة يتحدد فيها الجسد باعتباره مسكن الشهوة وباعتباره مسكن الماء. ويبدو أن الاستعارتين لا تتنافران إذا علمنا أن عنصر الحياة جامع بينهما معا فشهوة الحب حياة وولادة. والماء والسنبلة تأكيد للحياة. فإن يخاطب الشاعر الجسد من خلال هاتين الاستعارتين معناه أنه يخاطب عنصر تدفق الحياة الذي تحققه الشهوة من جهة، ويحققه الماء والأرض من جهة ثانية. أليس في شهوة الجسد استعارة لعلاقة الماء بالأرض التي تنجب السنبال؟

الجسد والجسد

أن يفتح الشاعر جسرا بين الجسد والجسد معناه أن يفتح مجال اللقاء والحرية. يظهر هذا الأمر من خلال تتالي المقاطع :

من جسدك اقرب - انظر إلى أعضائك تذوب
صرختك بدايتك - لها الأغصان - لها الضحكات
لا تخش تبدا - عاريا تقدم - عاريا ومحرقا - انحفر بشهوة الأخاديد - انتصر علي
وعليك.

يمكن جمع العناصر المكونة لهذه المقاطع الثلاثة في : الجسد والقرب، والجسد وحرقة البداية، والجسد ونفي التبدد. وفي كل عنصر يظهر أن الجسد يقوم برحلة جديدة في اكتشاف أعماقه، تبدأ بالاقتراب وتؤسس البداية وتنفي التبدد والتفرق. ويبدو أن الأفعال الجامعة لهذه العناصر الثلاثة دالة على خلق شكل للحرية تحتفي بالجسد وباللغة في آن واحد، فهناك الذوبان متصلا بالقرب وهناك البداية متصلة بالضحك، وهناك نفي التبدد متصلا بالعري والإحراق والشهوة والانتصار والفرح والذوبان واللهيب.

إن الاحتفاء الذي شمل رحلة الجسد من العقال إلى الحرية لم يكن بعيدا عن بلاغة تؤسس له معجما خاصا أراده الشاعر تشخيصا للكائن في تشكيله وتكونه وفي أصله وتمده، وفي وحدته وتبدده :

معجم القرب مني اقرب
من جسدك اقرب
معجم الشهوة جسدك ملك شهقتك
صرختك بدايتك
عاريا تقدم

عاريا ومحرقا
 انحفر بشهوة الأخاديد
 ليفرح اللسان بذوبه
 لا تخش تبدا أياها الجسد
 لها الأغصان
 في الزوابع انحفر
 بشهوة الأخاديد
 بين شقوق غيمة

معجم الوحدة
 معجم الطبيعة والحياة.

يظهر مما تقدم أن معجم الشهوة والطبيعة يحتلان موقع الصدارة والنواة في هذا النص وهو ما يوحي بأن الشاعر كان واعيا بالعلاقة الجامعة بين عناصر الشهوة والجنس والتناسب والحياة : الشهوة (لذاثد الحب) ، الجنس (عاريا ومحرقا) التناسل (بين شقوق غيمة ليهيها اتقد) الحياة (مسكن ماء وسنبلة) . فالشهوة مدخل للجنس والجنس مدخل للتناسل (ماء الغيمة يضاجع الأرض والشجر) ومدخل للحياة (الماء والزرع) .

3.7.3.4 . الحب : من بلاغة الشهوة إلى بلاغة الجمال

تتضمن النصوص المتبقية من هذا القسم حكايات يتم فيها استحضار شخصية ولادة بنت المستكفي (الحب كاشف اللذات) وعلاقة يوسف مع امرأة العزيز (الحب شهواتان) والتقاطع مع حكايات الشيخ النفاوي في الروض العاطر (الحب مكيدة، الحب بلاغة) .

ويبدو أن الترابط بين كل هذه النصوص والحكايات المتضمنة فيها هو استعارة : الحب لذة محرقة - الرغبة الجنسية جوع ، والتي سبقت الإشارة إليها عند تحليل القسم الأول من كتاب الحب . نلاحظ أن إلحاح الشاعر على عنصر الشهوة وعي بأن الكتاب « منمنمات للغزل الحسي في أرقى أشكاله » ، ⁽⁷²⁾ وبأن وظيفة الشعر في هذا المستوى هي فتح حوار حر مع مفهوم ظل سجين الموروث ومنظومة المحرم في الثقافة العربية ، ومع نصوص ظلت هي الأخرى مسيجة في خانة المحظور والهامشي مثل نصوص النفاوي ، أو سجيئة التأويل الديني المفرد الذي يمنع الغوص في بلاغة الحدث (قصة يوسف) .

لننظر كيف صيغت مفردات الشهوة في هذا النصوص :

- وباللذات جاهزة

أعطي قبلي من يشتهيها (ولادة)

الحب كاشف اللذات ص 246

- في أحشاء كل منا شهوة

<p>الحب شهوتان ص 248-249</p>	<p>- شهوة لها الجموح ونحن معا طائعان لحنك أيتها الشهوة - حاشى أن ترى إليك بغير الشهوة يا يوسف - ودبيب الشهوة يمشی في كامل الجسد</p>
<p>الحب مكيدة ص 251-253</p>	<p>- كانت امرأة تهوى رجلا صالحا - جعلت تنصب له المكائد - حصرتة أسبوعا عندها</p>
<p>الحب هوى ص 254-255</p>	<p>- موقد الهوى - من سلسيل العري - يا ذوب الأنين كوكب جمرتيه</p>
<p>الحب بلاغة ص 257</p>	<p>- الذوق مسكنه الفرج - تبين حلاوته من مرارته بمليق المرأة - مليق المرأة فرجها</p>

يتبين أن معجم الاشتهااء في هذه النصوص ركز على مفردات الشهوة والجموح والدبيب والهوى والموقد والسلسيل والذوبان والجمرة والذوق والحلاوة والفرج. وإذا صفنا هذه المفردات بحسب حقولها الدلالية فإنها ستكون موافقة لحقلين :

- حقل النار والضوء وتحيل إليه ألفاظ (الموقد والجمرة) فترمز مباشرة إلى عنصر اللذة والاحتراق بها، وتشير عبارة موقد الهوى إلى إحياء جنسي واضح فهي استعارة للفرج في حرارته وسخونته وهو يذكر في آخر نص : الحب بلاغة، مقرونا بعنصر الذوق والحلاوة.

- حقل الذوق وتحميل إليه ألفاظ (الاحشاء وقبلي وسلسيل وذوب والذوق والحلاوة) وهي تحقق جميعها عنصر المشابهة بين الالتذاذ بالطعام والشراب، وبين الالتذاذ بحلاوة الرصال. وتعمل تأكيداً لاستعارة الحب اشتهااء أو الرغبة الجنسية جوع.

إن كثيرا من التجارب يكون التعبير عنها أقوى، إذا استعملت في الإحالة عليها ألفاظ

تنتمي إلى تجارب أخرى على سبيل الاستعارة أو المجاز عموماً.

كان الحوار مع نصوص أخرى قوية داخل الثقافة العربية وحول موضوع الحب ومستلزماته، ثرياً لأنه خلق مسافة للتأمل بين زمنين، وبين كيف تتخلق الاستعارة من رحم الاختلاف الثقافي خارقة بذلك الخصوصيات التي تلزمها المتغيرات اللغوية والاجتماعية والاخلاقية، ومبينة كيف أن بلاغة القول حتى وإن خضعت لمتغيرات المعجم فإنها تبقى على وحدة الصورة والمتخيل في ثرائها وتنوعها وقوتها ونموها.

ولقد عكس النص الأخير: هياتُ ثراء في تحوله إلى استعارة الطبيعة: الحناء (لك هيات ليلة بحثائها)، والرياحين (من رياحين فاس)، والورد (لك هيات وردة)، والمسك والعنبر (لك هيات مسكا وعنبرا). ويبدو أن الخطاب هنا جاء محتفياً بعنصر الماء والحياة:

- قلت لوشمة

ترقرقي

ندية فوق هبوب شرقها

- هيات موجها

ونثارها

- أخ النبذ أنت أخي

إن اجتماع الالفاظ المحيلة على السيولة (ترقرقي، ندية، موجها، النبذ) مع الالفاظ المحيلة على الأرض وحسن الطبيعة (الورد والرياحان والحناء والمسك والعنبر) يخلق استعارة مركبة هي: الحب ماء الحياة وموضوع الحب هو الجمال، ذلك أن الإشارات النصية إلى عنصر السيولة كان الهدف منها خلق صورة للفرح واحتفاء بالحياة خلال اتصال الحبيبين: هيات - لك التي تتكرر عدة مرات داخل النص. ولا تستقيم هذه الصورة التي تحتفي بالحياة إلا من خلال تناغمها مع عنصر الجمال في الكون وفي الطبيعة وفي المجهود، «فمفهوم الجمال يلعب دوراً هاماً في مفهومة الحب، ويساعدنا على فهم أكثر لطبيعة الاتصال والتواصل والارتباط، ويشكل قاعدة لنسق من الاستعارات التي تشكل عوامل حاسمة للطريقة التي نفهم بها التجربة ونعيش علاقاتنا الغرامية»⁽⁷³⁾.

لقد خلق نص: هيات بقوة الرابط العضوي والرمزي بين الحياة والجمال، بين الماء والورد والرياحان. وجاء ضمير المخاطب المؤنث متشجعا بعنفوان الصورة الرائقة التي تحتفي بالاتصال العاشق في أقصى معانيه الجامعة بين حسن الطبيعة وحسن الجسد ذي الإيحاء العتيق (الحناء - الوشم - النعومة - اللبان) وكان استيحاء هذه العنقاة إدخالاً للحب في سياق الأبدية كما جاء في آخر النص:

(73) استعارات الغضب والعجب والحب، مرجع مذكور ص 68.

طريبي إلى حيث يحبو المعاني عشق الأبد 8.3.4. وجها لوجه : كناية العطر والجمال

يبدو أن الانتقال في بناء العناوين من قسم إلى قسم تم بطريقة مجازية مرسلة . فمن الأحوال إلى الأجساد إلى وجها لوجه في القسم الثالث الذي يختلف في صياغة العنوان حيث يغيب لفظ الحب من جهة وتتحول البنية التركيبية للعناوين الصغرى من الشكل التعريفي للحب داخل استعارات تصويرية إلى عناوين تركز على لفظ الوجه مصحوبا بأفعال حركية (يلمس، يتجلى، يشيخ، يتهاى، يسعى) . وهي كلها عناوين ذات خاصية استعارية كما سيرد الذكر . والنص الثالث من هذا القسم هو الوحيد الذي يماثل النصوص السابقة بعنونة استعارية دالة : الحب مكان يطير . ويختتم القسم بعنوان مغاير : سماء الوصل ، كما هو حال النص الأخير من القسم الثاني : هيات .

وقد حافظ كتاب الحب على نفس الهيكلية التي أرادت أن يكون النص الأول من كل قسم معنونا ب : إليك، يتلو عنوان يحيل مباشرة على العنوان المركزي : وجه من ؟ يبقى أن نشير إلى مسألة أساسية تخص الموازي النصي الذي يرد في هذا القسم حديثا نبويا : « حب إلى من دنياكم ثلاث : النساء والطيب وجعلت قرة عيني في الصلاة » .

يبدو أن الإحالة التي يتضمنها هذا الحديث جماع لثلاثة عناصر : الحب والجمال والعبادة . ولا اعتقد أن في الأمر صدفة حين اختار الشاعر هذا الإيحاء الرمزي الذي يربط الحب بالجمال من جهة وبالعبادة من جهة أخرى . إن كثيراً من الثقافات الإنسانية تعبر عن الحب بواسطة استعارة : موضوع الحب هو المعبود أو الحب عبادة ، كما في التعبيرات التالية :

أعبدك

إنها تحب الهواء الذي يستنشقه

إنه يبجل الأرض التي تمشي فوقها

إنه يضعها في مقام كامل الأوصاف

إنها تنذر نفسها له كلية

إنها تؤمله

إنه دائما يسبح بأمجادها

كرست كل حياتها لحب زوجها

تضيء استعارة المعبود من خلال هذه التعبيرات الاستعارية عدة مفاهيم انفعالية مرتبطة بالحب مثل : الاحترام، والإعجاب، والولع، والتضحية، والتحمس، وهي مفاهيم تستلزم بعضها البعض، وتعطي الانطباع بأن النظرة إلى موضوع الحب باعتباره مختلفا عما نراه ينتقل

بواسطة الاستعارة التي تجعلنا نرى المحبوب كنوع من المعبود⁽⁷⁴⁾. ولنا في أشعار الصوفية وأشعار الغزل العذري ما يؤكد هذه الفرضية.

سنحاول تتبع هذه العناصر الدلالية في هذا القسم مبتدئين ب :

1.8.3.4. إليك : الضوء والكنز

« إن أجمل القصائد التي تدل على هذا الانتشاء الروحي والصوفي بالحب والجسد هي قصائده المعنونة ب «إليك» فهي ترزخ بأحاسيس عميقة ودافئة عن الحب⁽⁷⁵⁾.

يوجه هذا القول بقوة نحو معجم بلح في تدفقه عبر نصوص الكتاب. يخص العلاقة والوصل والانتشاء والضوء والمعاشرة والذي نلاحظ تشكله في هذا النص من خلال مجموعة من الاستعارات الفعلية والاسمية والمصدرية :

من قاد يدي إلى بشرة خدك؟ (من) الذي لا يتطلب جوابا لأن الذات تتجاوز نفسها.	استفهام بلاغي تناسس فيه الاستعارة على السؤال /
من مزق أنفاسي وصعبها قطرات في أنفاسك؟	تشخيص النفس : (مزق / صب) من المجرد إلى المحسوس، ويبدو فيها التحول من المادة (الأنفاس المقطعة) إلى الماء (سائل الحياة).
لا شيء يعلو على ماء ينبع من حوضينا معا.	استعارة الماء هنا استعارة جنسية تحيل في نفس الآن على جامع العلاقة (الدم والمني) وعلى طابعها الرمزي (العلو، نبع الحياة، حوض الماء و حوض الجسد، التمازج في المطلق من خلال المعاشرة).
أجري تحت سماء عطرك	الاستعارة مؤسسة على التفخيم والمبالغة والتشخيص فالعطر مشخص بالسماء ومفخم بالكثرة إلى درجة مماثلة ماء المطر الهاطل من السماء.
أيها المسجد البحري	«المسجد : الذهب، وقيل هو اسم جامع للجوهر كله من الدر والياقوت» (لسان العرب). تتحدد الاستعارة في النداء وتتمثل في المقايضة بين المعدن الثمين الذي ينبغي الغوص في مكنون البحر لاستخراجه، وبين الجنس باعتباره غوصا في عمق الآخر وتوحدا به. من أجل استخراج أسرار بهائه وجماله. ويبدو التشخيص قويا بين

(74) كوفيس، استعارات الغضب والعجب والحب، مرجع مذكور، ص 73.

(75) رياض المعبد، « طوق حمامة جديدة يشقي ويشقى »، مرجع مذكور.

<p>المسجد باعتباره كنزا مخفيا ثميناً وبين الحب باعتباره موضوعاً ثميناً مستترا. ومعنى هذه الاستعارة، أن الحب لا يأتي وحده بل يبحث عنه ويوجد. وفيها يوافق الحب الموضوع المستور أو موضوع الحب الذي يقيم معه علاقة كنائية (الحب يمكن أن يعني أيضاً الإحساس أو موضوع الحب)، والبحث عن الموضوع المخفي يوافق البحث عن الحب أو موضوع الحب.</p>	
<p>الاستعارة قائمة على المقايضة والمباشرة بين إشراق النجمة وإشراق الثغر الضاحك : إنها استعارة ضوئية.</p>	<p>والنجوم ضاحكة كعادتها</p>
<p>- الانتماء للعري، استعارة تجعل العري رمزا لحالة البدء والطبيعة الأولى وبالتالي فهي تروحي ضمناً بحالة الاتصال الأول بين آدم وحواء بدليل الصفة في آخر الجملة : عريك الأبدى. وفي هذه الاستعارة إشارة رمزية قوية للعلاقة بالجنة والعري والتفاحة، ولحظات الولادة الأولى المرتبطة بالنشوء على الأرض وبدء التناسل فيها.</p>	<p>انتميت لعريك الأبدى</p>

سعيًا من خلال هذه الجمل الإستعارية المنتقاة تحليل الجامع الاستعاري بين الجنس والكنز والضوء والانتشاء وقد حققها النص من خلال بناء نموذج للوصل قائم على عناصر من الجسد والروح والاتصال والطبيعة (الحقد، الأنفاس، الحوض، العطر، الأصوات، الشرايين، الكلام، الصمت، الضميمة، اللذة، النجوم، الضحك، العري، الأبدية، النسيان، الانفاس...).

2.8.3.4. وجه من ؟ كناية الوجه واستعارة التناغم

ليس الوجه في هذه القصيدة إلا كناية عن باقي عناصر البدن التي تستحضرها القصيدة ضمن بناء دقيق للاستعارة الجسدية :

وحرقة شربت ماءها الرحيم من يديك
وشفتاي تخطفان

الهد
الشفة

لوعة	
من شفتيك	
اكتفيت	الركبة
بغفوة على بريق ركبتك	
ووردة	الكتف
تسقيني إلى هواء كتفك	
دم الصباح	القدم
دمي الذي وهبته لضفتك	
ينبتني أن الغناء	
هو غناء زرقة	
لها انسياب قدميك	

إن حضور الاستعارة والكناية في هذا النص يعود لكونهما يمثلان معا عملية استدلالية لفهم الخطاب، ويحيلان معا على كيانات رغم أن بعض الاستعارات لا تحيل إلا على مفاهيم⁽⁷⁶⁾. وحسب جورج لايكوف فإن اختلاف الاستعارة عن الكناية يعود لكونهما مقولتين مختلفتي السيرة «فالاستعارة أساسا وسيلة لتصور شيء بحدود شيء آخر ووظيفتها الأولى هي الفهم» بينما للكناية وظيفة إحالية، فهي تسمح باستعمال كيان للإحالة على كيان آخر، إلا أن الكناية ليست فقط أداة إحالية، إن لها وظيفة أخرى هي تيسير الفهم⁽⁷⁷⁾ رغم ذلك فإن الكناية شأنها في ذلك الاستعارة ليست فقط أداة شعرية أو بلاغية، وليست فقط ظاهرة لسانية. إن المفاهيم الكنائية تشكل هي الأخرى جزءا من نمطنا العادي اليومي في التفكير والفعل والكلام⁽⁷⁸⁾.

تختصر الكناية في نص: وجه من؟ ضمن مجال استعاري أعم، وهي إذ تحيل على الكيانات المتعلقة بجسم المرأة، فما ذلك إلا لبناء هذا المجال الاستعاري الذي يحتفي بالأعضاء الحية الفاعلة الحركية وإدماجها داخل وحدة الطبيعة (الظلال، الماء، ذبذبة القمر، بحرا يضيء، النجوم، عواصف، هواء، كتفك) وغنى الأرض (الزمرد، السوسن، معادن، وردة). تنبئ هذه الوحدة بين المرأة والطبيعة والأرض من خلال الكيفية التي تبنى بها الاستعارة وتتعالت، وتحيل بها الكنايات على كيانات في الكون والطبيعة:

(76) محمد مفتاح (1985)، مرجع مذكور، ص 116.

(77) جورج لايكوف (1880)، مرجع مذكور، ص 36.

(78) المرجع نفسه، ص 37.

الظلال تدلني عليك ، حرقه شربت ماءها من يدك ، شفتاي تخطفان لوعة من شفتيك ، اكتفيت بغفوة على بريق ركبتك ، وردة تسبقني إلى هواء كتفك ، دم الصباح ينبثني أن الغناء هو غناء زرقة لها انسياب قدميك .

إذا كانت وظيفة الاستمارة لا تتمثل فقط في الفهم وفي الإنتاج اللغوي المرتبط بقابلية الذهن البشري للربط بين عناصر الوجود ، فهذا يعني أنها تتخطى في وظيفة خالقة للرموز والنماذج⁽⁷⁹⁾ أو ما يمكن تسميته بإبداع⁽⁸⁰⁾ المشابهة فيما لا يتشابه ضرورة ، كنسبة الشجر إلى الحجر أو الحزن إلى الغبار أو الكثرة إلى السعادة .

في نص : وجه من ؟ تظهر بقوة هذه المشابهة المبدعة فالظلال مرجحات للتعرف : (تدلني عليك) كان لها عينا ويدين ، والحرقه ماء رحيم دلالة على التلذذ المحرق بالوصال الذي تم تشبيهه بالماء ، واللوعة قبلة تخطفها الشفة دلالة على حرارة التقبيل ولذة الشفه ، والركبة بريق يحقق الغفوة ، والكتف هواء دلالة على العلو ، وللمصباح دم دلالة على الشفق ، وللقدمين انسياب دلالة على جريان الماء وانطلاق الغناء نشوة بالوصال .

تبدو القصيدة نشيدا دافئا يحتفي بالحب والوصال في علوهما وحرقتهما وإشراقتهما وخصوبتهما ، غير أن الجدير بالملاحظة أن قيمة اجتماع هذه العناصر في النص ، مرتبطة بالوحدة والتناغم اللذين يخلقهما الشاعر بين الإنسان والكون ، وبين عناصر الكون بعضها ببعض ، بعيدا عن كل تاويل رومانسي للعلاقة بين الإنسان والطبيعة ؛ بل إن قوة التخييل في النص وفي نصوص الديوان ، تتبين حين يتجاوز الشاعر حدود الرغبة إلى التغني بالحرية ، ويتجاوز حدود العرف ليخترق المحرم والمنوع ، وكما قال سعيد الكفراوي فإن من المرأة في الديوان التي جاءت التجسيد الكامل للاحتفاء بالحياة والتنوع والخصوبة ، يأتي المجاز حيث نلاحظ العلاقة بين تحقق الصوت وفعل الصمت المفاجئ المريع . بين الزوال والديمومة ، الاشتعال والانطفاء . ولكي يتحقق الفعل الشعري في اكتماله كان على القصيدة أن تخترق المحرم ، وتبتعث من قلب المحرم سؤالها الفاعل⁽⁸¹⁾ .

3.8.3.4 . وجه المحبوب : الجمال والحرقه والسحر .

تعتمد النصوص المتبقية من هذا القسم تقاطعات حكاية أندلسية يحضر فيها الشاعر مرتديا عباءة ابن حزم . وتبدو الخلفية الاستعارية لهذه النصوص مرتبطة باستعارتين سبقت الإشارة إليهما هما :

موضوع الحب هو الجمال .

موضوع الحب هو المعبود .

Th. Ballemer, «the roots of archetypes, symbols, metaphors, models theories», in Poetics, V N° 4-5-1982 (79)

(80) جورج لايفوف ، الاستعارات التي نحبها ، مرجع مذكور ص 147 .

(81) سعيد الكفراوي ، ديوان كتاب الحب «الجزيرة» 11 يوليو 1996 .

ومن خلالهما تنبثق استعارة ثالثة هي : الحب نار وصحر التي تفسر كشافته ودوامه وإحباطه وتغييره لطبيعة الشخص. وهي أهم استعارة نخص كثافة الحب .
تقترن في النص هذه الاستعارات من خلال البنية الحكائية التي يقدمها النص :
- فما رأيت

هيبة

تعدل هيبة محب محبوبة ص 270 استعارة التعلق والعبادة

- ما

رأيت

أذل من محبوب واقف

بين يدي محبوبة

الفضيان ص 272 استعارة العبادة والسحر

- فلمحت عيني امرأة قطمني حبها ص 274 استعارة التعلق والسحر

- لو أملك نفسي

رميت الكتاب

وبادرت نحوها ص 274 استعارة السحر

- كان أبو عامر حسن الوجه كامل

الصورة كانت الشوارع تخلو من

العابرين يتمعدون الحضور إلى

باب داره ص 276 استعارة الجمال

أعرفكن واحدة

واحدة

يا ميتات من محبته

قتيلات من الوحدة ص 277 استعارة التعلق والسحر

- وذكر أنه شاهده يوما في متنزه

ماشيا وخلفه امرأة تنظر إليه

ص 278 استعارة السحر

- فلما أبعد

أتت إلى المكان الذي خطا عليه

فجعلت قلبه وتلثم التراب

والخصى والقوء والنبات ص 279 استعارة العبادة

- وما رأيت قط متعاشقين
إلا وهما يتهاديان خصال الشعر
ص 280 استعارة التعلق

- ألفت في صباي ألفة الحبة
جارية نشأت في دارنا
كانت غاية في حسن الوجه
والعقل والعفاف
ص 282 استعارة الجمال والتعلق

- فرأيت عشقتي
وارتفع الصراخ كان صراخي
وما كنت نسيث
انقذت أعضائي
نار
تهجج نارها
ولوعة
ص 286 استعارة النار والسحر
تنادي على اللوعة

تتقاطع في هذه النصوص بقوة استعارات الجمال والتعلق والعبادة والحرقة والسحر، ويبدو أن الجامع بينها يتمثل في أن عنصر الجمال المرتبط بالبصر، مولد لحالة الجاذبية والسحر المرتبطتين بالنفس الشيء الذي يؤدي إلى التعلق ثم إلى تصور المحبوب باعتباره معبودا كما في الاستعارة التصويرية موضوع الحب هو المعبود الذي يدفع امرأة إلى أن «تلكم التراب والحصى والضوء والنبات».

إن اجتماع هذه العناصر مستوى آخر من مستويات تصور الحب بعيدا عن الشهوة التي يحققها اتصال الجسدين، بل في ارتباط بالجاذبية التي يحققها النظر وما يولده من فرح وانتشاء فكون أمام مجال آخر للاستعارة هو : الحب نشوة، «فالحب يتصور كقوة تؤثر في الإنسان وهي قوة يمكن أن تكون فيزيائية (مغناطيسية) أو نفسية (سحر)». وتتمثل في هذه النصوص من خلال عدة أوضاع استعارية :

- في فاس كنت أدافع عن العتات المؤدية إلى قوة أن أراك (ص 283)	
- وكان للعود بين أصابعها عطر (ص 283)	
- وما رأيت فرحا شبيها بمرجانك يا صديقي اذهب (ص 270)	
وعندما أمرتها سيدتها أخذت العود وغنت لنا معا أو لي وحدي (ص 284)	

تخضر النشوة في هذه المقاطع من خلال عدة عناصر مرتبطة بالرغبة في الرؤية، وعطر العود، والفرح الشبيه بالمرجان والغناء للحبيب. وهي نشوة تتحدد من خلال استعارات أخرى مثل : الحب قوة طليعية وهي التي دفعت الحب في أزقة فاس إلى أن يرتاد العتمة لرؤية المحبوب، أو : الحب قوة فيزيائية (جاذبية أو مغناطيسية أو كيميائية)، هي التي جعلت الفرح شبيها بالمرجان وصوت العود شبيها برائحة العطر والغناء موجهها للمحبيب وحده.

4.8.3.4. تركيب

اعتمدنا في تحليل هذا القسم على خصوصية الصور التي خلقها الشاعر للحب رابطا في نفس الآن بين الشهوة والعلو، والضوء، والكنز، والوصل، والجمال، والجاذبية، والسحر، والتعلق والعبادة. واعتبرنا أنها كلها مبنية على خلفيات استعارية عميقة متجذرة في عمق الذهن والتجربة البشريين، قام الشاعر بتحويلهما في كيمياء الشعر إلى صور وأوضاع حكائية ممثلة بالفردة والتقاطع مع أصوات أخرى، وبقدرة الخيال الشعري على ارتياد أصقاع بكر في الاستعمال اللغوي الشعري لموضوع الحب.

9.3.4. جنون الأنفاس : رحلة البحث والمناه

يستمر البناء النصي في هذا القسم متشاكلا جزئيا مع البناء الذي اعتمدته باقي النصوص : (إليك، جنون من ؟). ويتحول الهيكل في باقي النصوص من التوازنات في نظام

المعنونة التي عرفتها النصوص السابقة إلى اختيارات خاضعة للتنوع في صياغة جملة العنوان : (هيات، محو كامل، في ساعده وردة، سؤال نفسي، بين حدين، منع من دفنها، أوراق بيضاء).

ويتبين المستوى الثاني من تفرد البناء في فعل (جننت) الذي يبدأ به عنوان هذا القسم : جننت أيتها الأنفاس، والذي يحيل على لفظة الجنون بإيحاءاتها الدلالية والبلاغية العديدة، ويظهر التفرد كذلك في طبيعة الموازي النصي الذي يتكون من بيتين شعريين وجملة تحديدية لصوفيين عربيين شهيدين هما الحلاج وجلال الدين الرومي.

يقدم الموازيان النصيان صورتين متعارضتين، الأولى دالة على التوحد بذات المحبوب (نحن روحان مكننا بدنا) والثانية دالة على أقصى درجات الحرق التي يحدها الحب وهي العذاب والقتل (الحب عذاب، الحب يقتل) والتي لا تبتعد في اشتقاقها الدلالي عن الجنون، فالحب الذي يقتل، يكون قد سبب الجنون سلفا لصاحبه فاخفى عقله قبل أن يختفي جسده بالموت.

نقرأ في لسان العرب : جن الشيء يجنه جنا وجنونا : ستره. وكل شيء ستر عنك فقد جن عنك. وجنه الليل يجنه جنا وجنونا : ستره. وبه سمي الجن لاستتارهم واختفائهم عن الأبصار، ومنه سمي الجنين لاستتاره في بطن أمه. وجن الليل وجنونه وجنانه : شدة ظلمته.

يخاطب الشاعر في هذا القسم أنثاه : جننت أيتها الأنفاس ويظهر ذلك في جملة من شرفاتها هيات مستقبلا لأنفاسي

في نص : إليك الذي يبدو أنه رحلة بحث عن الذات في متاهاتها العاشقة، « يستوحى فيه الشاعر الأجواء التي أوحى للنبي سليمان كتابة نشيده المعروف حيث يستمر بحث العاشقة والعاشق عن بعضهما وطوافهما في الأزمان والامكنة تلمسا وتتبعا لأثر أحدهما على الآخر »⁽⁸²⁾.

إن الملاحظة التي تبدو لنا جديرة بالتأمل ونحن نقارب النص الأخير : إليك ضمن سلسلة النصوص الأربعة التي ضمنت نفس العنوان هو موسيقاه ولغته، ذلك أن « أكثر ما يميز كتاب الحب، خاصة في نصوص : إليك هو موسيقاه الهادئة الصاخبة في العمق، التي رافقت اللغة حتى أفاق اللاشعور والباطن الغني. موسيقى لا تسمعها العين ولا تلحظها الأذن، كونها ملتصقة بقشرة الحياة وهي في النزاع الأخير، وبقشرة الموت وهو يتحول سيذا جميلا بين الأحياء، موسيقى تنثر أجواءها الحزينة والشفافة من حولك شئت أم لم تشأ ». واللغة « نكهة صوفية مغربية، ونكهة غنائية. وهي لغة موجزة خالية من الزوائد، ذات طابع

(82) طوق حمامة يستيق، ويستيق، مرجع مذكور.

عقلاني، تنمهي وموضوع الحب بمفردات تظل على الروح من جهة الفلسفة وتختصر الزمن بانسيابها فوق عقبات التاريخ وكأنها تمر بأحداثه دون أن تلامسه⁽⁸³⁾.

1.9.3.4. إليك : المتاهة والفاجعة

تمثل البنية الاستعارية في هذا النص فيما يمكن أن نسميه باستعارة المتاهة :

- أطوف بالمدينة الأسوار .
- باحثاً أطوف عن نجمة آشور أو أغنية غرناطة القرية .
- أطوف بين كتب وعرافات وثقات من خطوط كفك .
- أطوف بيدكنت أهديتها ظلالاً وقرنفلاً
- واخفي المتاهة بالمتاهة

- إلى أين تمضي أيتها اليد المذعورة بالمستحيل ؟
- لم تعد لدينا غير الأسوار فالأسوار فالأسوار .
- جهتنا المتاهة . على رمال تكبر بما تبقى من دماننا .

تتصل أفعال الطواف والبحث والمتاهة بالمدينة وبالذات وبـ «إليك»، وفيها تظهر الصورة أقل إشرافاً من سابقتها لأن النص لا يحتفي بالنشوة والفرح والوصل بقدر ما يفتح باب السؤال والتهيب، وتبدو البنية المعجمية دالة على هذا الوضع الشبيه بنشيد المأساة : (قنديل احترق زيتها، شاحبة، اليد المذعورة بالمستحيل، لم تعد لدينا، ما تبقى من دماننا، أصابع مدماة، في زمن لا يطيق أن يكون زمني) .

تبدو الرحلة يائسة في اتجاه الوصل ويبدو الشاعر موزعاً بين مخاطبة الانثى ومخاطبة الذات : إلى أين تمضين يا صديقتي - يا بنات القيروان، في مقابل : أيتها اليد المذعورة بالمستحيل ؟

لماذا يبدو النص في هذا المستوى من تقدمه مسكوناً بالفاجعة؟ إن طبيعة الأسئلة : هل هذه أعضائي، إلى أين تمضين؟ إلى أين تمضي؟ والإحالات : نجمة آشور، أغنية غرناطة القرية، بنات القيروان، والتلميحات : لأعضائي انفلات ونأي، المدينة، السرايب، أصابع مدماة؛ كلها توحي بأن محتوى الخطاب انتقل من الاحتفاء بالحب باعتباره عنصر نشوة إلى الحب باعتباره عنصر متهمة لا يلتقي فيه المتعاشقان، وكان الزمن يتفكك كلما أراد الإمسك به، وكان المكان يهوى في السرايب كلما أراد أن يمسك ببعضهما على أرض صلبة .

ربما لا نستغرب من هذه الإيحاءات التي تصدر عن النص إذا انتبهنا إلى إيحاء عبارة الموازي النصي «الحب عذاب، الحب يقتل»، وإذا انتبهنا إلى أن النص يجسد رحلة نحو

(83) المرجع نفسه .

المستحيل، مستحيل الوصل الذي تحيل عليه الأفعال المرتبطة بماضي الحدث : أطوف بيسد كنت أهديتها...، لعان عابرات بهن كنت التقيت...

إن الاستعارة في هذا النص استعارة حزينة مملوءة بالحبيبة والمستحيل وقد عبرت عنها بوضوح عبارات مثل : (مساقط عطرك، لمامات أنفاس، احتفى المتاه بالمتاه، أيتها اليد المذعورة بالمستحيل، جهتنا المتاه، على رمال تكبر بما تبقى من دماننا، رمال تجر خلفها ربابا بأصابع مدماة. في زمن لا يطيق أن يكون زمني). فتكون عناصر السقوط، والمتاه، والذعر، والمستحيل والدماء، دالة على الفاجعة.

2.9.3.4. جنون من ؟ احتفاء بالموت والغياب

تدخل الصورة الشعرية والاستعارية في هذا النص كما هو شأن النص السابق مستوى آخر من التشكل يخالف الاستعارة القائمة على بناء العلاقة بكل تلويناتها وتشعباتها وتنوعها كما قاربناها في الأقسام السابقة. ويبدو أن الشاعر اختار أن يكون استشرافه لنهايات الكتاب احتفاء بالموت والجنون. والأمر في عمقه امتداد لاستعارة الفاجعة في النص السابق وتوجه نحو ما ستفاجئنا به النصوص اللاحقة.

جنون من ؟ عنوان شديد الغرابة والالتباس والانفتاح على تعدد التأويل فما المقصود بالجنون؟ ومن المقصود بالجنون؟ هل يتعلق الأمر بمعنى الاستتار كما جاء في لسان العرب؟ هل يتعلق الأمر بجنون الشاعر أي خفاء معانيه في القصيدة أم جنون ابن حزم أي استتاره عن عالمنا أم جنون العاشق أي ذهاب عقله؟

لا يجيب النص عن هذه الأسئلة فالمعنى داخله شديد الانغلاق. ولكنه يقدم مؤشرات على طبيعة اشتغال الخطاب من خلال عناصر تركيبية ودلالية وموضوعاتية. أقام الشاعر المقاطع الأربعة الأولى من النص على قاعدة النداء :

يا ساكن الريح والحزامي.

يا ساكن الأيدي

يا ساكن شهقة

يا حارس الأرجاء

يا واهب الشمس

يا موقد النار

يا وردتي القرية

يا أناشيد تصطف

يا مضيف نافذة

يا أنت وأنت

يا أنت وأنا

يا أنت وهم

يمكن تقسيم أنماط النداء في هذه الجمل الشعرية إلى ثلاثة مستويات :

. مستوى النداء الموجه إلى اسم الفاعل : (ساكن، حارس، واهب موقد، مضيف)،

الذي يبدو مألوكا للفعل : يحرس، يهب، يوقد، يضيف، ولكنه لا يملك الفعل في اسم الفاعل الذي يتكرر ثلاث مرات (ساكن) فهو محتوى داخل وعاء الريح والخزامى والأيدي والشهقة .

ينبني النداء في هذا المستوى على قاعدة استعارية : (ساكن الريح، ساكن الأيدي، ساكن شهقة، واهب الشمس، موقد النار) . هل يتعلق الأمر بالشاعر نفسه فهو الذي يسكن الريح التي تبعث الشعر برائحة الخزامى، ويسكن شهقة انبثاق القول مثل شهقة انهيار الدمعة أو شهقة الروح، وهو الذي يهب شمس المعنى ويوقد نار الكلام .

إن ما يجعلنا نضع هذه الفرضية هو نوعية السؤال الذي يصوغه الشاعر في نهاية المقطعين الأولين : (بأي لؤة كتبت ؟) و (أين صديقي ابن حزم ؟) .

تبدو عبارة « لؤة » محيلة على معنى الجنون ولكن الشاعر يحوله من المعنى المعجمي المعروف إلى مقصدية جديدة تتعلق بجنون الكتابة، وكان الشاعر يحاور نفسه ويحاور ابن حزم وحواسه وذاكرته الشاعرة العاشقة . هنا تبدأ مغالقات العنوان في الانفتاح . والسؤال الذي طرحناه حول الجنون يتأكد في نهاية هذا المقطع، إلا إنه جنون من نوع آخر، ويكون النص قد أضاف معنى جديدا إلى ما قرأناه في لسان العرب . وتكون اللغة في هذا المستوى من الشكل تحاور نفسها وتتأمل مسار الكتابة ومسار التقاطع .

أما السؤال الثاني : (أين صديقي ابن حزم ؟) فهو تحول من محاورة الذات إلى محاورة الآخر : ابن حزم الذي تقاطع معه الشاعر خلال كل ما سبق من نصوص وما سيلحق منها، ابن حزم الذي يؤنس صوت الشاعر في الاحتفاء بالحب، وعليه الآن أن يؤنس فيما سيلبي من فواجع مرتبطة بالحب نفسه، إنه أنس باللغة وفي اللغة، أنس بالصورة وبلاغة المعنى . وعبارة (صديقي) ليست مجانية في هذا السياق فالرحلة المشتركة التي قطعها الرجلان كانت شاققة بكل المعاني : معاناة ابن حزم في زمنه، ومعاناة الشاعر في تأسيس مفهوم جديد للحب وللوحدة وللتناغم .

. مستوى النداء الموجه للوردة والنشيد :

يا وردتي القرية

يا أناشيد تصطف على درج غبطتك الغريبة

إن الاستمارة القائمة في هذين النداءين تركز على تشخيص المشبه به (الوردة والنشيد) وتحويل المعنى من المجرد إلى المحسوس. ويبدو أن استعمال هذه الصورة في هذا المستوى من الخطاب دلالة على الاحتفاء بإشراق الحياة التي يمثلها رمز الوردة ورمز الغناء إلا أنه احتفاء في مواجهة صورة أخرى للغناء يمثلها النداء الموالي :

يا مضيف نافذة لم يشيعها الهالكون

وكان الشاعر يحتمي بوردة وبأغنية من الصورة الفاجعة للموت، وقد عبر عنها السؤال الذي اختتم به المقطع الثالث :

كيف آوي إليك ؟

الوردة قريبة في النص لكنها مستعصية، والأغنية متصلة بغبطة لكنها غريبة أي أنها ليست الغبطة في صفائها. ألا يتوجه النص نحو مستوى عميق من استحضار الفواقع أو كما دعونه احتفاء بالموت ؟

. مستوى النداء ولعبة الضمائر :

يا أنت وأنت

يا أنت وأنا

يا أنت وهم

من يخاطب الشاعر؟ هل يخاطب ابن حزم أم يخاطب الشاعر أم يخاطب العشاق؟ أم يفتح بينهم نداء مشترك؟ إن لعبة النداء مع ضمائر أنت، أنا، هم، مدخل حوار مشترك بين الموت والحياة توحى به الفاظ : (بقليل يكفي من الآلام، تسرق مني وداعي). يتقدم النص تدريجياً نحو رمزية عميقة للموت مرتبطة بموضوع الحب، نواة هذا الكتاب، وهو ما يوحى به المقطعان الأخيران .

يمثل سؤال :

هل ترابك أيتها الأرض

جدارنا الأبدى ؟

النواة الرئيسية التي تتخلق منها موضوع الموت في هذه القصيدة . فاجتماع ألفاظ الأرض والتراب والأبدية رمز مباشر وعميق للقبور. ويلعب الرمز إلى جانب الاستمارة دوراً أساسياً في فك مغالقة المعنى . هل من الصدفة أن معنى أحد مشتقات لفظ الجنون في لسان العرب أي الجنين هو : المقبور المستتر في باطن الأرض مثلما أن الجنين هو الطفل الذي مازال في باطن أمه ؟

تقدم لنا العديد من الألفاظ في النص مؤشرا على سعة معنى الموت والقبر وصياغتهما من خلال الرمز والتلميح :

أقواس	شكل الشاهدة في القبر
جيس دائري	بناء القبر
تفتت وتلتثم	« قل من يحيي العظام وهي رميم » .
بثر	باطن القبر
صرخة	نداء الموت
فاضت بأعشاب	محيط القبر
نارها	فاجعة الموت
الغرباء	الموتى

اعتمد نص : جنون من ؟ ، بناءً ألف بين الرمز والاستعارة والإيحاء والتلميح والتورية، وبدا المعنى عصيا على الانبثاق . وقد تطلب الأمر منا تجاوز المعنى المعجمي الذي تقدمه الألفاظ إلى المعنى الذي يحققه اندراجها السياقي ونموها في رحلة النص من النداء إلى مواجهة الفاجعة، ويبدو أن تعالق الاستعارات وانتشاريتها في النص أساسي لفهم تكوينها، فآخر جمل النص أي (فاضت بأعشاب تصادق نارها الغرباء) تتعالق استعاريا مع الجملة الأولى (يا ساكن الريح والحزامي) ذلك أن الجامع بينهما هو سكن الريح الذي يرمز إلى الغربة، والحزامي الذي يرمز إلى العشب العطر، وفاضت التي ترمز إلى الروح، والكلمة غير بعيدة من ناحية الجنس الصوتي عن الريح، مع العلم أن كثيرا من المعاني يمكن استخلاصها من خلال القلب الصوتي .

3.9.3.4. الجنون وموت العاشقين

تتقاطع النصوص التي يختتم بها الشاعر القسم الرابع من كتاب الحب مع بنيات حكائية قديمة يحضر فيها قيس بن الملوح وابن حزم، ومعاصرة تحضر فيها قصة من الحاضر (أوراق بيضاء) ، وتشترك كلها في دلالة الخيبة التي تنتهي إليها هذه الحكايات والمؤدية إلى الموت أو الانتحار .

تشكل هذه النصوص إذن امتدادا استعاريا وموضوعاتيا للنتائج التي استخلصناها من مقاربة نص : إليك وجنون من ؟ وهو ما يعني أن الشاعر تقصد وضع الحب على حافة الفاجعة حين جعل الأمر لا يتعلق فقط بالشهوة والنشوة والوصال بل قد يؤدي أحيانا إلى ماعبر عنه الموازي النصي لجلال الدين الرومي . « الحب عذاب ، الحب يقتل » .

يمكن أن تكون استعارة : الحب جنون ، التعبير الملثم عما تؤول إليه أحوال العشاق

في هذه النصوص والتي نتقدم إليها نصيبا كمايلي :

<p>يذكر قيس في النص كناية عما لقب به (الجنون) إشارة إلى هيامه بليلي وتشير العبارات التالية إلى مستبعات هذا الوضع : التوحش، فقدان الوعي والإدراك، الشقاء، وكلها إحياءات لاستعارة : « الحب جنون » وما ينتج عنها من موت وهلاك .</p>	<p>- مر الجنون في توحشه . - فصعق وخر مغشيا على وجهه . - إن حياتي ووفاتي لفي يديك . - وكنت بي شقاء لازما وبلاء طويلا</p>	<p>هيهات</p>
<p>يحضر الموت هنا رديفا للويل وهو حلول الشر والهلاك . ويعود ذلك لكونه سببا في الفراق، مما استلزم حقلا معجميا يضم الفاجعة والدمع والبلاء والتزهة والرغبة في التضحية وكلها ألفاظ تدور دلالاتها حول الموت والجنون .</p>	<p>- هذا الموت ويلي - ويمحو سواه ففجعتي بها الأقدار - وظل الدمع أسبق من كلامي - ولو قيل فداء لقدّمت مسرعا طائعا لأي مذبح بعض أعضاء جسمي العزيزة علي</p>	<p>محو كامل</p>
<p>يحتفي هذا النص كذلك بفاجعة الموت، موت العاشق الذي لم يتحقق له الوصال مع الجارية التي تحبه هي الأخرى وتضع تراب قبره على شعرها . أليس في هذا النص قرابة مع فاجعة استحالة الوصل التي قرأناها في نص إليك ؟ معجم هذا النص يؤكد حالة التأخي بين الموت والجنون : (كأنما نزعنت روحه، تهيج ثم أطرق) .</p>	<p>- فرأيت فتى كأنما نزعنت الروح من جسده . - ذكرنا له بيتا من الشعر فتهيج ثم أطرق - حضرت جنازته فإذا بجارية تسأل عن القبر دللتها فمازالت تأخذ التراب وتجعله في شعرها</p>	<p>في ساعده وردة</p>
<p>تبدو العلاقة في هذا النص قائمة على لحظة الجنون والهيجان من خلال التشبيه (بلغ الحب مبلغ الهيجان) ومن خلال</p>	<p>- حتى بلغ الحب مبلغ الهيجان - فرأيت القناديل تصفق</p>	<p>بين حدين</p>

<p>التشخيص الاستعاري (القناديل تصفق حتى تكسرت) وقد عبرت جملة (الخروج من حد الحب إلى حد الوله والجنون) بقوة عن أن أول الحب نشوة وآخر الحب جنون. (84)</p> <p>وأعتقد أن عنوان النص كان بليغا في التعبير عن هذا الوضع (بين حدين) : حد الحب وحد الجنون.</p>	<p>حتى تكسرت هو ذاك إدمان الفكر حيث الخروج من حد الحب إلى حد الوله والجنون</p>	
<p>تصر النصوص على ربط القرابة بين الحب والفاجعة والجنون.</p> <p>يقدم النص هذه الصورة في صياغة شديدة البلاغة : كان صبا . شرقت فماتت . عرض له وعليها ضرب من الوله حال بينه وبين الصبر فممنع من دفنها .</p> <p>تحدد الفاجعة بالجنون حين يموت المحب كمدا على محبوبته وحين يعرض له وله فيمنع من دفنها .</p> <p>الحب يقتل ، الحب يدفع إلى الانتحار .</p> <p>إن هذه القصة التي يستوحياها الشاعر من الحاضر مزج دقيق بين لحظات يكون فيها الحب إشراقا (رأيت ذات سبت مبتهجا) ثم يكون نحولا ، فنداء ، فخلوة ، فصراخا ، فتمزيقا للشباب ، فجنونا ، فانتحارا . يظهر أن المقطع الأخير من النص بليغ في التعبير عن هذه الصورة (وكانت</p>	<p>- كان يزيد بن عبيد الملك بن مروان صبا بجاريته حباة . - وعندما تناولت رمانا شرقت به . فماتت لوقتها . - عرض له عليها ضرب من الوله حال بينه وبين الصبر فممنع من دفنها . - وحكي أنه لم يقم بعدها سوى سبعة أيام ثم مات - وكان النحول يزداد والصمت يزداد وعدم لقائنا يزداد . - والنداء عليها في النهار والليل وأخوته الذين لم يعد يعرفهم وأمه الغريبة عنه وملابسه التي لا يغيرها وشعره الذي يطول والماء الذي وحده بفضل ودفائه التي يطلبها ولا يكتب فيها شيئا .</p>	<p>منع من دفنها</p>
<p>أوراق بيضاء</p>		

(84) يحلل أدونيس هذه العلاقة بين الحب والجنون بمعنى شديد في سياق حديثه عن الحب الصوفي : « لما كان التجلي لإلهي في الصور يصحبه التحول ، فإن سطوات التجلي في الحب تبعث أحوالا مختلفة كمثل البث والوجد والحزن السكر والجوى والشوق والغرام والهيام والكلف واليكاء والذبول والانكسار والاصطلام واللوعة . ذلك أن الهبة المفرطة تذهب بالمعقول أو تورث النحول والفكر الدائم والهيم اللازم والقلق والأرق والوله والبله . انظر : دونيس ، الصوفية والسوربالية ، مرجع مذكور ص 106 .

<p>الفجيجة (المصحوبة بأوراق بيضاء كان يطلبها فلا يكتب فيها شيئا .</p> <p>النص في هذا المستوى أقصى درجات الجنون الذي أراده الشاعر إطارا لتصوير الحب في أدق تفاصيله والذي ربما يختصر كل النصوص السابقة فيتحول الحب من الإشراق إلى الخيبة إلى الجنون فالموت .</p>	<p>والصراخ المتصاعد والأثواب التي يمزقها ونومه على برودة الزليج والعزوف عما يكتبه الفقيه والحجاب المعلق على صدره والنافذة التي أغلقوها ودقوها بالمسامير .</p> <p>وكانت الفجيجة وجدوه في الصباح مشنوقا وعلى الطاولة أوراق بيضاء .</p>
---	--

4.9.3.4. تركيب

ربما يعتقد القارئ أننا جازفنا بوضع جسر يمر فيه الشاعر من مواجهته الموت في الكتابة ومخاطبته ابن حزم (بأي لوفة كتبت ؟) إلى جنون العاشق (الخروج من حد الحب إلى حد الوله والجنون) .

نجيبنا عبارات الشاعر وهو يختتم نصا قدم به لصدور أعماله الشعرية : « وتلك القصائد التي كانت تعثر عليك، تنظر إليها، اليوم، وهي تنفصل عنك أكثر مما كانت قد انفصلت، في مساء، يبرد فيه عظم الساقين. ضباب أراه ينزل وينتشر وراء النافذة التي كانت معي لسنوات. ثم وراء جميع النوافذ التي أحبيت دائما أن أجلس قبالتها. وأنا أواجه الموت في القصيدة » (85).

لقد حاولنا أثناء مقارنة هذا القسم أن نلح على خصوصية المعنى الذي يخالف تشكل البنية الاستعارية في الأقسام السابقة، والذي تبين لنا من خلال مؤشرات معجمية وتركيبية ودلالية محيلا على استعارة الجنون والموت، وأن الحب يأخذ منحى آخر له المتاه والفجيجة .

إن مقارنة كل مستوى نصي على حدة (إليك، جنون من؟ حكايات الجنون والموت)، مكنتنا أيضا من بناء سلسلة للمشابهة بينها . فآلتها واستحالة الوصل في نص : إليك، يتصل استعاريا بالجنون في نص : جنون من؟ ويخترق موضوع الموت في النصوص .

(85) محمد بنيس، « حياة في القصيدة » الأعمال الشعرية، ج 1 دار توبقال للنشر. المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2002، ص 28 .

الحكايات التالية . ويتفرد في سياق هذه السلسلة نص : سؤال نفسي، الذي أراده الشاعر حواراً في المحبة واستحضاراً لشجرة الأسلاف وهجرة في قيظ اللغات . وتبدو الاستعارة داخله مرتبطة بتأمل الذات في علاقتها بالآخرين :

- من منكم

واثق من محبتي لكم

سؤال نفسي لنفسي

- وحين أحبكم

أحب البعيد هارباً من شظايا ضعفكم

ومرتبطة بتأمل فعل الكتابة ذاتها :

- جنوني أملس وفي أقفاصه أدنو

من طفولة الحبر

أدنو

من دماء رأس

وحيداً يتدحرج على أرض كتاب

ومرتبطة بتأمل الصداقة والمحبة :

- الشمس والقمر من دماء المحبة يولدان

لكل منهما أخا ديده

وفي اختلافهما يتوحدان

- ومنك

بأنفاسي المبللة

أقرب أيها الصديق

مصغياً لنبيض

يتحدر من أنحاء الضوء

هل يخاطب الشاعر ابن حزم أم يخاطب نفسه؟

يبدو أن الشاعر يخاطب هؤلاء جميعاً، يخاطب أسلافه الشعراء الغريباء وشجرة

النسب الرمزي شاهدة على امتداد الصلة :

تلك الشجرة ذاتها

شجرة أسلافي الغريباء

مهاجرة

في قيط اللغات

إن الاستعارة في هذا النص استعارة للنسب الرمزي في الشعر وشجرة المعرفة . استعارة السؤال حين يكون الحوار حوارا عميقا في الزمن وفي الكتابة المعجونة بنبض الضوء والماء .

10.3.4 . رسالة إلى ابن حزم : الألفة والاحترق

تنتفتح الاستعارة في هذا النص الأخير على سؤال الحاضر الموسوم بالخبيبة واليشاعة والقتل واللامعنى والإيابة . إنها بكائية للزمن الرديء يتوقف الحب فيها عن النبض والألفة واشتهاء القبله .

ويبدو ابن حزم المحاور شاهدا على كل هذه المعالم من خلال قياس أراده الشاعر عميقا بين ما يحدث في زمنه وبين غرناطة الماضية الحاضرة التي « تسقط كل عشية » وقرطبة التي في « قلعة النسيان تردد هذيانها » . يتوحد الماضي بالحاضر في تجسيد استعارات البؤس والتفاهة والغربة . يمكن اعتبار الجملة الأولى من هذا النص ، النواة المركزية التي تتناسل عنها كل المعاني :

لم تعد في زمني يا ابن حزم ألفة

ويجعل الشاعر لغياب الألفة عن زمنه عدة بناءات استعارية تخاطب المرأة والرجل والسياسة والظلم :

المرأة ونسيان القمر

المرأة تالفة بين ألفاز

وبين مصففة الشعر التي لا تنتظر

وعندما تفتح خزانتها

تنسى قمرا كان بها اصطدم

وقال لها : قبلتك شهية ، وأنت لي .

إن استعارة (تنسى قمرا كان بها اصطدم) ، توحى بتحول الحب إلى دائرة النسيان في زمن يحتفي بالفراغ . ونسيان القمر غياب للضوء الذي ينير شعلة الحب .

الرجل وقتل النجوم

وعندما تضحك نجمة على كفيه سقطت

يسحقها ويمضي .

يبدو أن تدفق الاستعارة يركز على صورة غياب الضوء المقترن بغياب الألفة والحب ف « نجمة تضحك » مشابهة بين النجمة وإشراقة الضحك . وسحق النجمة إطفاء للضوء وقتل للألفة .

الحب في الزمن الحاضر غياب للضوء ومنه نستخلص استعارة تصويرية مبدعة هي :
 غياب الحب ضوء منطقي، وضع فيها الشاعر النموذج الجديد لعلاقة الرجل بالمرأة حيث لا
 توق ولا اشتها، لا نور ولا إشراق، بل نسيان القمر وسحق النجوم .
 حضارة القتل ودم العشق المغدور

تتوسع دائرة المروية في هذا المستوى من التشكل النصي ليحضر أولا تداخل الزمن بين
 سقوط الحاضر واستمرار الأندلس في الضياع :

يا ابن حزم

منا معا ضاعت الأندلس

تلك اللحظة التي لم تقصح عن زمان أو مكان

وتبني اللغة الشعرية على خاصية كنائية تجعل كل مدينة عربية غرناطة وقرطبة
 جديدتين :

وغرناطة تسقط كل عشية

ولا أحد يحتضنها

غرناطة متروكة للتلج

أمام الزائرين القادمين من ذاكرة مشوهة

وقرطبة

في قلعة النسيان تردد هذيانها

تشكل الكناية هنا بالإحالة على كيانات يلتبس حاضرها بماضيها فقرطبة الحاضر
 ليست قرطبة الماضي ولكنها المدينة العربية في يؤسها وغياب الحب والسلام عن حواشيتها
 وغرناطة مازالت تسقط في الحاضر ممثلة في كل المدن التي تسقط بغيران الكراهية .

لا اعتقد أنني أجنب الصواب إذا أشرت إلى أن التشكل الكنائي يتداخل مع خلفية
 استعارية تتمثل في بناء التشابه والتماثل بين غرناطة وقرطبة باعتبارهما حاضرتين في اللاوعي
 العربي وبين المدينة المعاصرة بشكل عام التي تخضع للتدمير والتقتيل والسلب والاغتصاب
 والإبادة، بل يمكن القول إن الأمر يتعلق بالتماهي بين مدينتين ومكانين وزمنين يكون المشترك
 بينهما النفي والاحتلال والإحراق باسم التحضر وإعادة ترتيب شؤون الكون . ويخلق التماهي
 بهذا الشكل سلسلة تندرج داخلها غرناطة وقرطبة وبغداد والقدس .

كيف تستقيم الاستعارة في هذا المستوى من القول الشعري الذي يعري يؤس الزمان :

عم تريد أن أحدثك يا ابن حزم ؟

عهد القتل عهدي

والقدر
والبفض
والمكيدة
وطعن الأقرباء للأقرباء
- عهدي عنف لا يقاوم
يا ابن حزم

تغلّت الاستعارة من عقال اللغة لتواجه مطلق المعنى لكنها تفوص في عمق بلاغة التوحد والتداخل : الشاعر وابن حزم، الأندلس والاندلس الجديدة الحب باعتباره ضوءاً ينطفئ. وتصل بلاغة الكشف ذروتها في استعارة الشجرة :

وأنا أبحث عن شجرة ترحمني بفيها
وأقول
متاهي متاهك أيتها الشجرة
وأعرف أنك لا تاتين

إن اللجوء إلى صورة الشجرة اختيار عميق لمفهوم اعتمدته الميثولوجيات والأديان القديمة في فهم العديد من مظاهر الكون، وفي السعي نحو التجدد ومقاومة الموت، فقد « صور تاريخ الأديان الكون على شكل شجرة هي شكل وجود الكون، من حيث مقدرتها على التجدد إلى ما لا نهاية، ولم تختَر الديانات الشجرة رمزا للكون فحسب، بل أرادت، تعبيراً عن الحياة والشباب والخلود أيضاً. وتمثل الشجرة القدرة الكونية، فلم يعبدها الدين القديم إلا لأنها تحمل بعداً روحياً، وتمتلك قوى مقدسة لأنها عمودية، أي تنمو وتفقد أوراقها ثم تستعيد، أي أنها تلعب لعبة القيامة فموت ثم تعود إلى الحياة»⁽⁸⁶⁾. فهل نعتبر البحث عن فيء شجرة، بحثاً عن بارقة أمل يستعيد فيها الحب ضوء المنفلت؟ أم يواجه فيها الاستحالة؟

يبدو أن الشجرة تتسع في معجم الشاعر لتعانق المعرفة، إنها شجرة المعرفة التي تحترق :
بل أنت في كتاب ترثفين
وهم يحرقون الكتب

وتكون هذه الصورة صورة العلاقة بين الشجرة والإحراق، أي عمق الكشف الشعري الذي يختتم به الشاعر رسالته إلى ابن حزم. وربما تكون الاستعارة الحزينة في هذا السياق هي أن الحب شجرة تحترق.

(86) جان صدقة، وموز وطقوس، مرجع مذكور، ص 87-88

11.3.4. خلاصات

« بين الاستعارة وبناء الجملة تصبح المنامرة الكتابية محملة بطاقة التقويض الذي يطال التركيب اللغوي. ولا تنتظر من الكتابة بناء جملة منطقية سليمة التركيب، بل انس ما تعلمت من تركيب. تراكيب. اتبع غواية ما تقرأ على صفحة متعددة. في الصفحة الواحدة. حاشية أو متنا. وارفع إلى حبة اليد المرعوبة. هذا التقويض، في اللغة يجري»⁽⁸⁷⁾.

يكشف لنا هذا القول للشاعر نفسه مختبر القصيدة الذي يخلق نموذجاً خاصاً للتركيب وبناء الجملة وبرز الاستعارة. وهو نموذج لا تستطيع النظريات التقليدية في الاستعارة وفي مقارنة النص مواجهته والربط بين عناصره، لذلك فقد كان عملنا في كتاب الحب، استجابة للمقدمات النظرية التي وضعناها في الباب الأول، فكان تركيزنا يتمثل في إخراج التفكير حول الاستعارة من المنظومة العتيقة للدلالة وإدراجها في مجال تصوري أرحب تراعى فيه اللغة بقدر ما يراعى فيه المتكلم بما يحكمه من خلفيات ثقافية وفكرية ومجتمعية. وعملنا على الانصات إلى نصوص كتاب الحب باعتبارها سيرورات تناسس وتنمو وتنشعب بواسطة الاستعارة، ذلك أن النص ليس فقط جماعاً لاستعارات صغرى جزئية لا رابط بينها بل هو استعارة كبرى لها قاعدتها السياقية الداخلية (المعاني) والتي مثلنا لها بكل الاستعارات التصورية الماثلة والمخالفة التي تقيمها مع مرجعيات العالم الخارجي (رسالة إلى ابن حزم) والتي تتمثل نصياً في الحمولة المعرفية للشاعر والفضاء المبني على صفحة النص إضافة إلى بنية التخيل التي يوظفها الشاعر انطلاقاً من جذوره ومن حوافز واعية وغير واعية.

لقد اعتمد تحليلنا لكتاب الحب عدة مستويات للمقاربة كان أولها خارج النص أي كل التفاصيل الموازية التي استطعنا تجميعها من أجل إضاءة النص من الخارج وتمثلت في التصريحات التي قام بها الشاعر عن عمله، وكان ثانيها الموازيات النصية التي اعتبرنا عناصرها المركزي، نص أدونيس المقدماتي، وكان ثالثها داخل النص، أي عناوين الأقسام وعناوين النصوص والموازيات النصية التي قدمت لكل قسم، ثم النصوص مستقلة أو مركبة.

إن عملاً شعرياً مثل كتاب الحب، يستعصي على المقاربة المعزولة العناصر لأنه بني على أساس شمولية الرؤيا الشعرية والفكرية والتاريخية والمعرفية واللغوية للموضوع وللزمن وللمحاورة. لذلك كان مستحيلاً أن نحلله بمعطيات التحليل البلاغي التجزيئي أي تحليل الاستعارات منفصلة ومعزولة عن سياقها النصي وعن اندراجها ضمن بنية العمل ككل. وقد كان موجهاً في هذا التحليل مقدمات النظرية المعرفية للاستعارة التي تلح على « دور الجسم في تخصيص المفاهيم الحاملة لمعنى وعلى دور القدرة التخيلية في إبداع مفاهيم ذات

(87) محمد بنيس، « حياة في القصيدة : الأعمال الشعرية، مرجع مذكور، ص 21 نشر النص كذلك في جريدة القدس العربي، « شهادة - كتابة القصيدة بصفتها سفرًا في اللامسمى وتأكيدها على المستحيل »، 02-5-30.

معنى⁽⁸⁸⁾، وفي إبداع مشابهاة جديدة، فكان أن تمكنا من تحليل استعارات الحب من خلال خلفية الاستعارات التصورية عن الحب وامتداداتها في اللغة وفي الشعر. وكان موجهنا الثاني، نظرية المشابهة العائلية التي تنظر إلى مقولات اللغة من خلال التداخل لا من خلال الاستقلال، فلو أننا درسنا الحب باعتباره مقولات متعزلة اعتماداً على نظرية الشروط الضرورية والكافية CNS التي تفترض أن كل نسخ نفس المقولة متعادلة صورياً ودالياً فإن المعنى سيظل مجمداً غير قابل للتعدد والتوسع لأنه يخص فقط معنى الكلمة باستقلال عن معاني سياقاتها، فنعجز عن بناء العلاقة بين: الحب نشوة والحب اشتهاً والحب طعام والحب سائل والحب نور يطفئه غيابه. بينما تتيح لنا دراسة المقولات من المنظور المعرفي الموسع تحرير هذا القيد الوضعي وافتتاح المقولة على تعدد المعنى وعلى التداخل والاستعارة.

إن نظرية المشابهة العائلية التي اعتمدنا خلفيتها في التحليل والتي جعلت أجزاء الكتاب منسجمة من خلال استعارة السلسلة وبناء التناغم بين التعارضات الدالية (التماثلات الجزئية والتضمنية بين النشوة والاشتهاً والجوع والسيولة والضوء والماء والجنون)، تعود إلى كونها لا تفرض مشابهة مركزية، بل مماثلات محلية قد تكون متنوعة ومنظمة لكل المتناظر ظاهرياً⁽⁸⁹⁾، من هنا تبدو صلاحيتها للاستثمار داخل الخطاب الشعري الذي يقوم أساساً على العلاقات الواهية وبناء الأوضاع المحتاجة إلى الترميم التأويلي انطلاقاً من نسق قرائني محدد أو توليفي.

وتتميز المشابهة العائلية كذلك بإتاحتها لبنية تسلسلية تنطلق من أعضاء أولى أو مركزية تتربط مع أعضاء أخرى تتربط هي كذلك مع أخرى وهكذا دواليك... هذه الخاصية تجعل من بنية المشابهة العائلية، نظاماً لا يستوجب خاصية مشتركة مع كل الأعضاء مثلاً، الجوع والنور، أو الشهوة والضوء، أو الجنون والسيولة، بل بناء الترابط بينها من خلال السلسلة والتعددية وبالتالي إمكانية الربط والملء والتجسير انطلاقاً من قيود معجمية وسياقية ومرجعية تخص بنية اللغة وبنية النص وبنية الإحالة على العوالم، وبنية الثقافة التي يستثمرها وعي الشاعر ومقاصده الخفية والمعلنة، بمعنى أن رهانات الكتابة سواء كانت واعية أو غير واعية تختفي وراء البناء الخطابي وتسلسله وفراغاته والتوقعات الإستدلالية التي يسمح بها لقارئه المفترض.

ومن هنا جاء تصورنا للاشتغال الاستعاري الذي بموجبه يتأسس النص على علاقات لا تحكمها ضوابط الإحالة المباشرة بل تقوم صياغة عناصرها على ما تفعله الاستعارة من نقل

G.Lakoff «Cognitive Semantics». In Meanings and mental representation. Indian University press. 1988. (88 P119.

(89) كليبر، (1990) مرجع مذكور ص 164.

وربط وتشخيص وتحويل دلالي ومرجمي : تأسياسا على ذلك تتعدد المقولات المتنافرة ويكون للاستعارة دور المؤسس (بكسر السين) والمؤسس (بفتح السين)، فالدور المؤسس يكمن في كونها جزءا من التنافر الدلالي الذي يشتغل عليه الخطاب، والدور المؤسس يكمن في قدرتها على مد الجسور بين عوالم كلامية وإحالية تبدو غير قابلة للتعلق لأول وهلة وهذا يعني أن الشاعر يقوم بعمل مزدوج فهو يمارس متخيله في وصف تعبير مبتكر ويشغل موسوعته في الكشف عن بنيات ترادفية موجودة في أصل اللغة، ويقوم خطابه على إزالة غطاء الزمن من جهة وإبداع استعارات ومشابهات جديدة من جهة أخرى.

كانت رحلتنا في كتاب الحب ومعه مجالا دافعا لمحاورة الطرائق التي تم بها الاحتفاء بالحب في مطلق نشوته، أو في مطلق جنونه، أو حتى في مطلق غيابه. وقد اعتبرنا أن الاستعارة هي النواة التي حركت بناء المعنى وجمعت المتنافر منه ومدت الجسور بين العوالم المختلفة التي تقاطع معها الشاعر، دون أن ننسى أن الوظيفة الاستبطانية تداخلت في مستوى معين من الخطاب بالإحالة على تمازج العوالم، تشخيصا وتنويرا للعلاقة بين الزمن القديم وحاجة الزمن المعاصر إلى بلسم الحب.

4.4. الاستعارة والخبر : أخبار مجنون ليلى لقاسم حداد

1.4.4. توصيف العمل

تضاربت الحكايات والأخبار والفرضيات حول شخصية قيس بن الملوح أو مجنون بني عامر حتى اختلط فيها الواقع بالأسطورة، وتنوعت الآراء حول طبيعة العلاقة التي كانت تجمعهم بليلى، هل هي غزل خالص؟ أم غزل وحب عذري؟ أم حب ووصال؟ لم تحسم كتب الأخبار والتاريخ في خفايا هذه القصة التي «ربما لم تشتهر قصة غرام في تاريخ أدبنا العربي كما اشتهرت وربما لم تنسج صفحات مصادر الأدب والتاريخ لأخبار شاعر عربي كما اتسعت لأخبار مجنون ليلى، وربما لم تنسج ألوان مختلفة من القصص والحكايات والأساطير حول علاقة حب كما نسجت حول علاقة مجنون بني عامر بليلاه»⁽⁹⁰⁾.

إلا أن الحديث شعريا عن هذه القصة المألوفة لم يعرف طريقه القوي إلى عالم الكتابة الشعرية إلا جزئيا. ونأتي أخبار مجنون ليلى، لقاسم حداد تكسيرا للمألوف الذي عرفته الكتابات التاريخية والخبرية، ومعانقة للشك الشعري وتقمصا لدور الراوية من منظور شعري خالص، يكتب روايته الخاصة وأخباره عن المجنون كما يحلو له «من أخبار الآخرين ما يمنح

(90) ديوان قيس بن الملوح - مجنون ليلى، رواية أبي بكر الوالي، دراسة وتحقيق، بسري عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت 1990 ص 7.

النص من الريش والأجنحة لكي يذهب الخيال إلى حد الشطح»⁽⁹¹⁾.
إن موقف الشاعر مما كتب عن قيس وليلى وانطباعاته حول طبيعة العلاقة التي نسجت بينهما والتي لا يمكن أن تكون طهرانية خالصة، وطبيعة التشكيل النصي والبصري للعمل، هو ما جعل اعتقادي عميقا في أن دور بلاغة الصورة والاستعارة كان قويا في بناء النص والمعنى وفي تركيب العبارة أو كما يقول الشاعر نفسه : «الكاتب لا يخترع الكلمات. إنه ينسج علاقات جديدة لتلك الكلمات»⁽⁹²⁾.

أن يذهب الخيال حد الشطح، وأن يكون للنص مزيد من الريش والأجنحة، وأن ينسج الشاعر علاقات جديدة للكلمات، معناه أن التخيل سيد العلاقة بين الشاعر والموضوع وبين النص والقارئ، وأن الاستعارة ركيزة البناء وأن الزيادة في المبني زيادة في المعنى كما يقول القدماء، وأن مناوشة الخبر التاريخي تشكيل لخبر شعري له صفة البعد والتحويل وربما، القطيعة، وأن أخبار مجنون ليلى سيرة شعرية لشاعر مجنون اجتمع في شخصه الواقع بالأسطورة وأرادها قاسم حداد ألا تكون أقل جنونا من النص الأصلي ومن تضارب أخباره.

2.4.4. بناء العمل

اختار الشاعر لعمله شكلا خاصا للبناء. إذ لا نجد توزيعا لفصول أو نصوص معنونة، إنما تنقسم فضاء العمل نصوص بيتدئ أولها بعنوانين مندمجة على شكل لازمة تتكرر في بداية كل صفحة من الصفحات الأولى للنص، وأقصد بها نصي : سأقول عن قيس، وسأقول عن ليلى. ويختتم العمل بنص تتكرر فيه لازمة : قل هو الله، مرتين في كل صفحة من صفحاته الثلاث. وبين بداية العمل ونهايته، يحضر ما دعوته بالنص. الخبر متمثلا في تشكيل شعري بصري متفرد، يقدم فيه الشاعر الخبر الشعري، ويتمازج فيه التخيل والإحالة (روي، يُروى، قيل، أخبرنا، روى أبو الفرج) في نواز مع بيت أو أبيات شعرية لقيس بن الملوح وضعها الشاعر على حواشي الصفحات اليمنى واليسرى. وهي تحقق شعريا وظيفة الإضاءة المزدوجة والتقاطع والمحاور بين نص الشاعر المحتفى به، وبين النص الذي يتخلق من رحم الخبر والتاريخ والأسطورة.

وقد استغل الشاعر فضاء الصفحة، فاعتنى بتقاطع البياض والسواد داخلها واعتنى بعنصر التنوع بين توازي الأسطر في الحجم والمسافة، وبين تنوع حجم النص في أسطر طويلة وقصيرة أو ذات شكل هرمي أو هرمي مقلوب. وتميزت واحدة من صفحات العمل بنص يستوحى مقام الصوفية وخطابها ذا الطابع الشذري، وهو ينقسم إلى خمسة أبواب في صفحة واحدة (باب المودة، باب الشوق، باب الوله، باب الهيام، باب الشهوة).

(91) قاسم حداد، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، مرجع مذكور، ص 105.

(92) المرجع نفسه، ص 61.

يبدو من خلال هذه الإشارات حول طبيعة البناء في النص أن الاستعارة تتوزع على مجالين هما : النص باعتباره تشكيلا إيحاليا للخبر يعيد فيه الشاعر كتابه سيرة المجنون بين الحقيقة والأسطورة، والنص باعتباره صورة للتماهي أو هي استعارة الصوت، يتقمص الشاعر فيها ثوب المجنون وثوب ليلاه وتتناسل عنها الاستعارات المؤسسة لنسيج العمل . سترتكز مهمتنا على تحليل العلاقة بين الاستعارة والخبر، ثم على تحليل طبيعة الاستعارات التي وظفها الشاعر في رحلته مع أخبار المجنون .

3.4.4. استعارة الخبر : سيرة المجنون : غيب السيرة

يقوم هذا العمل باعتباره سيرة شعرية للمجنون على خلخلة الصيغة التاريخية للخبر وعلى إدخال هذه السيرة مجال الشك والمساءلة والحفر كما سبق الذكر . وهو في صنيعه هذا، من التعريف إلى العلاقة إلى الشوق إلى الوصال إلى الفرقة إلى المجنون إلى الموت، يفتح محطات التخيل الواسعة . وقد اعتمدت الطريقة التي قدم بها النص خبر المجنون على لغة المفارقة في الإشارة إلى حقيقة وجوده أو عدمها :

- 14ص - أخبرنا أحد الرواة وكان كاذبا فصدقاه .
- أما نحن فقد رأينا أخبارنا عنه في رقع أسقطها الوراقون واحتفت بها الأحلام، وكشفتها لنا طبيعة الحجة أكثر مما كررها الرواة الذين أعانونا على ما نريد 15ص
- عن صاحب الأغاني، الذي أتاح لظننا شاسع الشك فاهتلناه . فوقنا على ما لأم مزاجنا . ثم ساق الله لنا، ما تيسر من أصدق الكذبة في رواية عصرنا، فانتخبنا من غواياتهم، وتبادلنا معهم الأنخاب، وزدنا في ذلك كما نهوى، فطاب للمجنون ذلك واستحليناه . ص15 .
- الصحيح الذي هو شك خالص، أن قيسا وليلى عامريان، والتقىا صغيرين يرعيان في نجد الجزيرة، بواديين يتصلان بكثيف النخل من جانب، ووعر القسفر من جانب... ص21 .

- خالط الشك سيرة المجنون، ليعتلف الرواة في شعره، فرده بعضهم إلى شاعر من بني أمية، عشق زوجة أحد الولاة وخشي أن يشيع خبرها، فأطلق النص على اسمين لم يكونا في مكان، تناقله الناس عن ليلى ومجنونها، وزادوا فيه من الكذب ما يضاهي الصدق فصدقاه... ص23 .

- (...) وقد صنع شاعر عشق فتاة من بدو الجزيرة بين نجد والطائف، تزوجت سواه على كره، فذهب الشاعر إلى أن يشعل النار في القبائل، فانطلق في هواء الجزيرة خالق النص والخبر، وقال كل شيء عن المجنون الذي لا حرج عليه ولا لوم . فطاب لكل

ذي ريشة أو قلم أن يفعل ما لذ له من الجنون، لئلا يقال إن ثمة زمان شغل من أصحاب العشق واللوعة. فانهال مجنون اللون على مجنون الشعر بالنيران من كل جانب، وبعث الحرارة في ذاكرة مشبوبة، مثلما تهب الرياح في شهبوات الجمر ص 23.

إن ما يعنينا في المقاطع التي أوردناها هنا، ليس السيرة في حد ذاتها، ولا شخصية المجنون، هل حقيقة أم أسطورة؟ لأنها مسألة لم تحسم فيها كتب التاريخ نفسها، بل خطاب المفارقة والتخييل الذي قصده الشاعر قصداً إمعاناً في أسطورة الشخصية وذلك من خلال عبارات: (كان كاذبا فصدقناه، احتفت بها الأحلام، كشفتها لنا طبيعة المحبة، أتاح لظننا شاسع الشك فاهتبلناه، فطاب للمجنون ذلك واستحليناه، الصحيح الذي هو شك خالص، وزادوا فيه من الكذب ما يضاهي الصدق فصدقناه، يشعل النار في القبائل، فانهال مجنون اللون على مجنون الشعر بالنيران، بعث الحرارة في ذاكرة مشبوبة مثلما تهب الرياح في شهبوات الجمر).

يتوزع هذه العبارات مستويان من الصياغة: مستوى المفارقة بين الصدق والكذب، والصحة والشك، ومجنون اللون ومجنون الشعر، والتي توحى بأن الشاعر تعتمد إبراز المفارقة في السيرة التاريخية ليخلق سيرته الخاصة. إنها استعارة للخبر التاريخي من أجل بناء الخبر الشعري واستعارة للشك في التاريخ من أجل إقامة اليقين في الشعر. واليقين فيه شخصية المجنون الجديدة. قيس كما تخيله الشاعر وصاحبه ورثاه ونعاه. قيس داخل لغة الشعر وليس في كتب الأخبار. إن ما يؤكد تحليلنا هذا ما نقرأه في (الصفحة 69) من أخبار مجنون ليلى:

روى أبو الفرج الأصبهاني في أغانيه، وهو أغزر من
نقل أخبار المجنون، وأكثرهم نسجا ونقضا، كل ما يشكل على
من يسمى لخبر كامل وحدث تام ونص غير مضطرب
وموقف يحوطه اليقين، وفي هذا دالة على أن الرواية لم تكن
تذهب إلى الخبر لكن إلى النص،
وأن الحقيقة في هذا الموقف ليست بشيء،
فالرواية يعشون بالسيرة،
والأخبار تلهو بنا،
ويفتتنا الشعر.

إن آخر عبارة من النص: (ويفتتنا الشعر) تمثل بؤرة المعنى فيما يتعلق بالخبر. فالحقيقة ليست بشيء والرواية يعشون والأخبار تنقصها الدقة، ويبقى الشعر شامخا محدثا

للفتنة. وبالتالي لم تكن مهمة الشاعر الإجابة عن السؤال :
 من هو قيس؟ وهل وجد فعلاً؟ بل كان السؤال : كيف يمكن لقيس أن يعيش في
 زمننا وكيف يمكن لأشعاره أن تخترق اضطراب الخبر نحو فتنة المعنى؟
 لقد اختار الشاعر أن يبني نسيج النص على المفارقة المنتجة للغموض. هذا الغموض
 هو الذي جعل النص يحيا داخل خطاب المسألة والاحتمالات وداخل التناقض الذي عرفته
 حياة قيس نفسها. يقول الشاعر عن هذه المسألة : « عندما يبدو النص غامضاً، فذلك لأن
 النص معادل للحياة وناقض لها في الآن، من يستطيع الجزم بأن كل شيء في الحياة واضح
 ولا يحتمل المسألة؟! إن غموض النص ينطوي على فضح لزعم الواقع بالوضوح⁽⁹³⁾.
 هل يمكن لحياة قيس أن تكون أوضح من غموض الحياة نفسها ومن مفارقاتها؟ ربما
 كانت مقصدية الشاعر أن يخلق داخل النص نسقا للانسجام بين المفارقة في سيرة قيس
 (مفارقة العقل والجنون والحب) والمفارقة في منطق الحياة (مفارقة الشك واليقين والخبر ونقض
 الخبر، والمعنى واللامعنى).

أما المستوى الثاني من الصياغة فيخص صورة النار والضوء التي أحالت عليها
 استعارات (يشعل النار، انهال مجنون اللون على مجنون الشعر بالنيران، بعثت الحرارة في
 ذاكرة مشبوبة مثلما تهب الريح في شهبوات الجمر). إن المشبه به : (النار والنيران والحرارة)،
 يشير مباشرة إلى الشعر الذي اعتبر منحولاً ومنسوباً إلى قيس دون أن يكون قد قاله ضرورة.
 لكن بغض النظر عن القائل فإن استعارة الشعر ناراً أو ضوءاً، تبدو أساسية في النص كله لأنها
 تحدد طبيعة العلاقة بين الشعر والحب والضوء والشهوة. ويبدو المعنى مرتبطاً بإشعال هذا الشعر
 نار الفتنة بين قبائل نجد. لكن تجاوز هذا المستوى الأول من التأويل، يفضي بنا إلى مستوى
 أعمق هو علاقة الشعر بإيقاظ الذاكرة (بعثت الحرارة في ذاكرة مشبوبة)، ويأتي التشبيه بين
 الحرارة والريح والشهوة والجمر موحها نحو استعارة أخرى مؤسسة للنص هي : الشهوة جمرة
 والجمرة ذاكرة مشتعلة.

يتأسس نسيج النص إذن على ثلاث طبقات مترابطة من البناء والمعنى : الأولى طبقة
 الخبر وهو الذي حاولنا مقارنته، تسبقه طبقة التماهي تليه طبقة المعنى الذي تؤسسه
 الاستعارة.

4.4.4. استعارة التماهي : ليلي والمجنون

تبدو العبارة القائلة « إن الشعر وخصوصاً شعر الغزل والتشبيب هو ما يحقق تناغم
 الكون في أحلى صورة »،⁽⁹⁴⁾ بليغة فيما يخص علاقة التناغم التي حصلت بين الشاعر والمجنون

(93) فاسم حداد، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، مرجع مذكور ص 40.

(94) محمد مفتاح، الشعر وتناغم الكون، التخيل، الموسيقى، الحجة، شركة النشر والتوزيع المدارس، 2002، ص 115.

خلال رحلة كتابة الخبر الشعري وهي رحلة صاحبيتها دلائل الألفة والسكن والتواصل والتماهي، والتي خلقت استعارة : المحبة ائتلاف،⁽⁹⁵⁾ ائتلاف بين شاعرين قلصا مسافة الزمن والخيلة، يعيشان جنونا مشتركا تلفه المحبة، وهذا يعني أن التناغم الذي تحقق في أعماق صورته بين الرجلين يتم بالمحبة « فالمحبة أصل التكوين، ومن ثمة فإن كل إنسان له حظه من المحبة؛ يقول أحد الباحثين : الكون إبداع المحبة، وقوانينه صورة للمحبة، وأعمال الطبيعة ونتائج التاريخ دراما ألفتها المحبة، وإن المحبة لموجودة فينا ومصاحبة لنا باعتبارنا مخلوقات بشرية. إن المحبة أساس وعينا والقوة التي تدفع إلى خلقنا أو إعادة خلقنا»⁽⁹⁶⁾.

يبتدئ الشاعر هذا العمل باستعارته صوتا مزدوجا : صوت ليلي في المقاطع التي يستهلها ب : (سأقول عن قيس)، وصوت قيس في المقاطع التي يستهلها ب : (سأقول عن ليلي). ويمكن اعتبار دلالة التماهي والتوحد، النواة التي أقام عليها الشاعر عمله :

سأقول عن قيس	سأقول عن ليلي
عن شاعر صاغني في هواه (11)	عن العسل الذي يرتاح في غنج علي الزند (16)
كنت مثل السديم، استوى في يديه (11)	عن البدوية العيين والنارين والحد (17)
كلانا دم ساهر في بقايا القصيدة (13)	إذا ما لذة تاهت بنا وتناهت أعضائنا النيران (17)
عن هوى يسكن النار (11)	عن الطفلين يلتقيان في خفر ولما يزهر التفاح يختلجان بالميزان حتى يخجل الحفر (17)
زها بي وغنوا الأغاني بأشعاره فما كان لي أن أقدر أشعلني أم طقاني (11)	لليلي شهقة أحلى (17)
عن كلما هم بي نهت فيه وباهيت كي تحتفي بالمزيج (12)	عن جنية في الإنس تنتخب القتيلة (20)
عن الماء لما يقول القصيدة (12)	سأقول عنها ما يقال عن الجنون إذا جنت ولي عذر إذا بالغت في موتي قليلا (20)
عن اللذة النادرة (13)	
عن الوحدة والشوق والشهقة الساهرة	
وياقيس يا قيس جنتني أو جنت (13)	

إن أول ملاحظة تفرض نفسها في سياق التناوب بين صوتي قيس وليلي من خلال صوت الشاعر، هو، إدراجه للحبيبين داخل صورة لتكامل الخليقة بين آدم وحواء⁽⁹⁷⁾ ويبتدئ ذلك من خلال مجموعة من الاستعارات التي تتوزع الخطابين والتي نعتقد أنها تؤسس كل النسيج الاستعاري الذي يتناسل عبر كلمات النص وجمله ومقاطعه :

(95) المرجع نفسه، ص 188.

(96) المرجع نفسه، ص 148.

(97) الشعر وتناغم الكون، مرجع مذكور.

- استعارة الخلق

إنها استعارة تعيدنا إلى أصل الخليفة ووجود آدم وحواء على الأرض، ويأتي الخطاب على لسان ليلي جاعلة قيسا في مقام خالقها (صاغني في هواه). إلا أن الخلق هنا له طابع رمزي فهو يعني أن وجود ليلي لم يكن قبل أن يخلدها قيس بحبه وأشعاره، وهذا الأمر تؤكدُه العبارة الثانية، (كنت مثل السديم استوى في يديه) :

ليلى = العدم . السديم

قيس = وظيفة الخلق

الهوى = حافر الخلق

المحبوبة / القصيدة = المخلوق

وتكون قرينة العلاقة الرمزية بين خلق الكائن وخلق القصيدة وانبثاق الحب، عبارتي (صاغني، استوى)، اللتين تشيران إلى الشعر من جهة (صاغني)، وإلى الكائن / الطين من جهة أخرى (استوى).

- استعارة الجنة والجنون

لا يبدو أن الإشارة إلى الجنة في النص (عن جنة بين عيني ضاعت) غير قابلة للتأويل الرمزي، فإرجاع العلاقة بين قيس وليلى إلى آدم وحواء يشكل قرينة على أن لفظ (الجنة) هنا دال في الظاهر على ما فرق بين الحبيين ويوحى في الباطن إلى قصة الخروج من الجنة والنزول إلى الأرض، ويبدو أن كلمة التفاح، رغم سياقها الجنسي الدال على تفتح التهدين، ذات إيحاء إلى الشجرة المحرمة التي أخرجت آدم وحواء من الجنة.

يخرج آدم وحواء من الجنة، ويفضي الفراق بقيس وليلى إلى حاقة الجنون. ليست العلاقة واهية فالكلمات لهما اشتقاق صرفي ودلالي واحد وهو الخفاء. وليس صدفة كذلك أن يورد الشاعر كلمة (جننت) على لسان قيس وليلى معا (جننتي أو جننت)، (سأقول عنها ما يقال عن الجنون إذا جننت).

يمكن إرجاع هذه العلاقة الرمزية للجنة والجنون إلى استعارتين أساسيتين هما : الفراق جنة مفقودة، الفقد جنون.

- استعارة الحب واللذة

وتتم الإحالة عليها في النص من خلال موضوعتي النار والحلاوة، فجملة (عن العسل الذي يوتاح في غنج على الزند) ترمز مباشرة إلى علاقة الوصل والشهوة وتمثل كلمة (غنج) القرينة اللفظية على الدلالة الإيروتيكية للعسل بمعنى الحلاوة⁽⁹⁸⁾ واللذة التي ترد في خطاب

ليلي (عن اللذة النادرة). إن دلالة العسل لا تتوقف عند هذا الحد بل يشار إليها بإحدى قرائنها الكنائية وهي الحلاوة في جملة (ليلي شهقة أحلى). يوجد العسل⁽⁹⁹⁾ باعتباره رمزا للعلاقة الجنسية في العديد من الثقافات والأساطير البشرية ولا يقتصر فقط على الثقافة العربية أو اللاتينية،⁽¹⁰⁰⁾ ويأتي استعماله في النص تمثيلا استعاريا أراده الشاعر كشفا لجزء خفي من علاقة قيس بليلى لم تكن كتب الأخبار لتعلنه بوضوح. أما الشهوة باعتبارها نارا فيأتي ذكرها في مواضع كثيرة بصوتيهما معا: (عن هوى يسكن النار، أشعني أم طفاني، البدوية ذات العينين والنارين، وتناهت أعضاءنا النيران).

لقد تم توظيف النار كعنصر رامنز للشهوة بأوضاع متعددة فهي وعاء (يسكن النار) وهي فاعل (أشعني) وهي عضو (ذات النارين). وفي كل وضع توحى النار بتأرجح الشهوة سواء كانت دليلا على الهوى الذي ينحو نحو اللذة، أو فاعلا للذة بالمعنى القضيبى للكلمة، أو جزء من الجسد دلالة على التهدين. ويمكن إرجاع كل هذه المعاني إلى استعارة مفهومية دالة هي: الشهوة نارا، إشارة إلى الجامع بين تاجع النار في الحطب وانتشار اللذة في كل الجسد.

تجتمع كل الاستعارات الواردة بصوت قيس أو بصوت ليلي داخل صورة التماهي التي استخلصناها من آلية اشتغال الخطاب والتي تؤكد قرائن نصية نوردها كما يلي:

- عن كلما هم بي تهت فيه وباهيت كي نحضي بالمزيج

- كلانا دم ساهر في بقايا القصيدة

- ولما يزهر التفاح يختلجان بالميزان حتى يخجل القمر.

إن عبارات: (نحضي بالمزيج، كلانا دم، يختلجان بالميزان) كلها دالة على حالة التوحد التي تتحقق من خلال الإحياء مباشرة إلى الجسد والذي يرمز التماهي به وفيه إلى توحد الروحين. ويتأكد معنى التمازج كذلك من خلال صورة الماء الحاضرة بين ثانيا النص فجملة (عن الماء لما يقول القصيدة) تتألف وتتساءل استعاريا مع جملة (كلانا دم ساهر في بقايا القصيدة)، والتشاكل يتم بين الماء والدم، فالقصيدة ماء متدفق والقصيدة معجونة من

(99) المعجم الجنسي من لسان العرب، جروس برس، لبنان 1991 ص 101 وتعرف فيه العسيلة بأنها النطفة أو ماء الرجل، أو حلاوة الجماع أو عضو الرجل والمرأة.

(100) إن الاستعمالات الاستعارية والرمزية للجنس ثرية في كل اللغات والثقافات ففي العربية ولا يقتصر الجنس على الرفق بين الجنسين، بل إن له أبعادا كثيرة تطول اللغة، والإنسان، والمكان والزمان، والمجتمع، والمحاضرة (...). ولا يخفى أن اسمي آدم وحواء يتحملان معاني جنسية. فأدم يؤلف ولا يفرق، وهو الذي يقوم بمقدمات نكاح ناجح، وحواء كل امرأة مؤهلة لإغواء الرجل في سبيل حفظ النوع، وبطنها حواء لأولادها. كما أن الفعل الجنسي بين كل من آدم وحواء قد انعكس على المكان الذي حصل فيه: فحواء هي المزدلفة لأنها ازدلفت في هذا المكان إلى آدم أي تقربت منه، وجنح علم للمزدلفة لأن آدم وحواء اجتمعا فيها. وسمي عرفات بهذا الاسم لتعارفهما فيه، وسميت منى بذلك لأن المنى المتدفق من آدم لحظة لقائه بحواء ملا هذا الوادي.

انظر: علي عبد الحليم حمزة، القاموس الجنسي عند العرب، رياض الريس للكتب والنشر 2002، ص 11.

دم العاشقين. تشير هذه الاستعارة الأخيرة من خلال كلمة (الدم) إلى صورة أخرى تطل بخجل من بين ثنايا هذه المقاطع، هي صورة الموت، وتنتهي في النسيج الواسع لمعاني القصيدة، وتظهر هنا من خلال الإشارة إلى القتل: (عن جنية في الإنس تنتخب القتيل)، وإلى الموت: (ولي عذر إذا بالغت في موتي قليلا).

5.4.4. الاستعارة وانسجام القصيدة

رأينا فيما تقدم أن نموذج الحب في أخبار مجنون ليلى، ارتكز على الجمع بين تحويل الخبر إلى نص وبين خلق صورة التمازج بين الشخصين داخل بناء استعاري مترابط ومتنوع الينابيع التخيلية.

وبهنا في هذا المستوى من التحليل أن نركز على طبيعة اشتغال الاستعارة ونوعيتها ومساهمتها في بناء انسجام النص أي في أن تكون عناصره متلاحمة ومتماسكة ومرتبطة رغم ما يمكن أن يظهر فيها من تنوع الإحالات وأوضاع المعنى المختلفة. وقد ألحت النظرية المعرفية للاستعارة على مسألة الانسجام هاته⁽¹⁰¹⁾، والتي تخص إمكانية خلق توافقات نصية ودلالية بين مجالات متباينة المصدر والهدف، ويكون لشبكة تركيب الاستعارة دور أساسي في بناء سلسلة التوافقات والتباينات هاته.

في كتابهما الاستعارات التي نعيا بها، خصص لايكوف وجونسون حيزا هاما لمسألة الانسجام في «الاستعارات والكنائيات ليست عشوائية، بل تشكل أنسقة منسجمة نبني بواسطتها تصورنا عن تجربتنا»،⁽¹⁰²⁾ ومع أنه «من السهل العثور على تناقضات واضحة في تعابيرنا الاستعارية اليومية» فإن التجارب وضحت لنا أنها ليست متنافرة بالكل «رغم أنها تبدو كذلك في الوهلة الأولى»⁽¹⁰³⁾. إن الاستعارات كما يقول المؤلفان لا تزودنا بصورة ملموسة واحدة وهي ليست متلازمة في ما بينها، ومع ذلك فهي منسجمة وتتألف مع بعضها حين تتداخل اقتضاءاتها. إن الاستعارات تنتج عن تجاربنا الملموسة والمرسومة بوضوح ودقة وتفتح لذلك الباب لبناء تصورات موهلة في التجريد ومتطورة⁽¹⁰⁴⁾. ينسحب هذه التصور حول انسجام الاستعارة على التجربة اليومية مثلما ينسحب على الخطاب الشعري الذي يبني انسجامه بواسطة عمل الاستعارة ودورها في توسيع دائرة التأويل كلما بدت المعاني متنافرة ومتاعدة المصدر.

Miller (A-M), «Cohérence métaphorique, action verbale et action mentale en français», in communications, 53/ (101) 1991, p210.

(102) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نعيا بها، ترجمة عبد الجيد جحفة، دار توبقال للنشر 1996، ص 59.

(103) المرجع نفسه، ص 59.

(104) المرجع نفسه، ص 117-118.

يقوم البناء النصي في أخبار مجنون ليلى على تنوع استعاري مذهل في غناه وعمق التخيل داخله. سنعمل فيما يلي على مقارنة هذا التنوع من خلال الاستعارات التصويرية المؤسسة لنسيج النص :

1.5.4.4 . استعارة الشوق

يتحدد الشوق بمجموعة من الاستعارات التي تعبر النص وتمثل الخيط الرابط بين أنماط الاستعارات الأخرى المتضامة معه داخل الحقل الدلالي للحب :

- عن الوجد والشوق والشهقة الساهرة ص13
- هاج العشق ص36
- حين يفيض به الوجد وتدركه التجليات ص43
- فاض به العشق ص58
- باب الشوق : يلج بك موج الليل مثل قارب غريب . تحسن العوم فتفرق . شغل عن السوى . وحده لك . وردة الجمر تزدهر كلما هبت الريح .

ص74

• فقال له : «الزنى هو بذل جسدك لمن لا تحب، أما إذا العشق حصل والشوق اتصل فلا زنى فيما قدر الله» .

ص77

نلاحظ أن الشوق يرتبط هنا بثلاثة حقول للمعنى هي الحب والماء والشهوة .

• الشوق / الحب ← السببية والترادف

فإذا كان الحب محدثا للشوق، فإن النص يقدم الشوق رديفا للحب من خلال العطف (عن الوجد والشوق)، ومن خلال إسناد الفعل إلى الفاعل أي الهيجان والفيض إلى الشوق والعشق، مما يحقق الترادف بين المعنيين (يفيض به الوجد، فاض به العشق) . فمن معاني كلمة (وجد)، المحبة إلى جانب القدرة والفرح والغنى .

• الشوق / الماء ← الوعاء والمحتوى

إن إسناد فعل الهيجان والفيض إلى الشوق والعشق استثمار لمشاركة الطبيعة في فعل التعاشق من جهة، وتشخيص الشوق والعشق باعتبارهما ماء بحر يهيج أو ماء نهر يفيض من جهة أخرى . ويدعم هذا التأويل، الإحالات على عنصر الماء والبحر في باب الشوق (يلج بك الموج . تحسن العوم . قارب غريب) .

يبدو من تركيب العبارة المتصلة بالسيولة في هذه الجملة أن الشوق ينظر إليه باعتباره محتوى (ماء) داخل وعاء (المحبة) . وأن العلاقة تضمينية تنتج لنا الاستعارات التالية من

خلال دلالة المحبة باعتبارها وعاء للشوق مثلما أن البحر وعاء للموج :

المحبة بحر

الشوق ماء

المحبة فيض

ـ الشوق / الشهوة ← التلازم

وتظهر علاقة التلازم هاته من خلال استعارة : الشوق اتصال التي تحيل عليها عبارة (إذا العشق حصل والشوق اتصل) . فإذا أقرنا الترادف بين الحب والشوق، والتضمن بين الشوق والماء، (والماء ترميز ضمنى للمنى والخصوبة والتناسل)، فإن الشوق يصير وصلاً بين الحبيبين وليس فقط بحثاً عن الوصل، وتمثل علاقة التلازم في كون الشوق لا يصل مداه إلا بالاتصال الذي تهيج به الرغبة . وفي عبارة الفيض ما يؤكد على الإحياء الجنسي لمعنى الشوق . لا ننسى أن في الدلالة القاموسية للشوق ما يفيد أنه نزوع النفس وحركة الهوى والهيجان .

2.5.4.4 . استعارة الشهوة

رأينا كيف تجتمع في دلالة الشوق عناصر العشق والماء والشهوة وهي عناصر متداخلة حرفياً واستعارياً فلا عشق بدون اشتها ولا اشتها بدون ماء . ويبدو أن النص يطور وينسي بقوة وإصرار رابط الاشتها في علاقة العشق بين ليلي والمجنون . وهو رابط يتصل بعدة عناصر أخرى تمثل النسيج البلاغي للنص مثل : الطعام والماء والنار والحلاوة .

نشير في البداية إلى أن البنية النصية المتناسلة عن استعارة الشهوة ذات ثراء وتنوع لفظيين مذهلين في النص . وهي تتوزع مستويين من القول : مستوى الجملة الاستعارية، ومستوى المقطع التمثيلي Allégorique الذي يقدم صورة حكاية للحظة الوصل .

1.2.5.4.4 . مستوى الجملة الاستعارية : الشهوة والنار

لا تنفصل دلالة العشق والشهوة في النص عن عناصر النار التي تمثل دعامتها

الاستعارية :

ص11 ـ عن هوى يسكن النار

ص21 ـ كان يشب ويشعل الشعر بها

ـ وازدهر بينهما ولع مثلما تلتهب الحمرة في وردة

ص22 القلب وصار الشعر موقد المحبة

ـ شعرت ساعتها بخيط رهيف من البرق يجتاح

ص22 أعضائي... عرفت أنها سمعت من روحي شعرا

ـ فأشرقت شمس صغيرة من مطرحها وغابت

كانها تدخل إلى خباء، وتراعى لهن أن

ص25

ليلى طافت وأخذت ما بقي

- جالس في غرفة الطريق، يسقي النسوة شعرا،

ويكي عطشا، وهن يتضاحكن مما يثيره الحب في

كيانهن الذي من ماء لا تطفئه النيران، يتضاحكن

ص26

وهو يكي. وشمسه الصغيرة تذهب

ص32

- نضت قميصه وراحت تداويه ببلسمين، الحب والشعر

- أقول لهم هي الشمس، لكنهم يعمهون عنها

- ويخلطون، حتى أوشك أن أمرغ أنوفهم في

ص48

ضوئها، لعلهم يشعرون بما يفعل الجحيم في الجسد

- فاخرقه شرارة الشهوة لفرط ما رأى

ص55

فاخذ يتمرغ في الأستار

- عليك أن تبذلي ريش كفك، لكي أضع عليه رأسي

وأبكي لك البكاء كله، إلى أن تحترق كبدي، ويتصاعد

ص62

منها اللهب والشواظ وبخار اللهفة

- باب الشهوة : عرس أخلاط . هلع في العناصر جحيم وجنة وما بينهما .

ص74

وحدكما . تختلج في الغياب والحضرة . داء بلا دواء . كله ولا يكفي

تمثل هذه التراكيب والجميل والتعابير غيبضا من قبض النص في باب الشهوة، وقد

جعلها الشاعر تتشاكل مع معجم متنوع للنار والضوء (يشعل، تلتهب، موقد، البرق،

أشرقت، شمس، الجحيم، شرارة، تحترق، اللهب، الشواظ) . يمكننا من خلال تمثل هذه

التعابير والمعجم المنظم لانتمائها الدلالي صياغة الاستعارات التالية :

النار مسكن الهوى

الجسد حطب الشعر

الشعر موقد الغبة

الملاسة برق

المحبوبة شمس

الشهوة جحيم الجسد

الحب احتراق

ترتبط هذه الاستعارات بخلفية التخيل التي جعلها الشاعر جامعة بين الحب

والاشتواء والنار، مستعملا سجلا متنوعا من الألفاظ الدالة على حقل النار، فالمحبة شمس مشرقة وجسدها موقد للشعر وللشهوة، وملامستها تحدث برقاً يسري في كل الجسد. إن منظومة المشابهة بين هذه العناصر لا تخرج عن الأنسقة الثقافية الكونية التي تربط الحب باللوعة والولع، وتربط الشهوة بالحرارة والضوء وترتبط وجه المحبة بالشمس والقمر. إلا أن الشاعر استغل كل إمكانيات اللغة ليضع العشق والشهوة والحرق في محيط تعبيرى واحد للدلالة على تمكن المحبة من المحبوب، وارتباطها بالشوق، وارتباط الشوق بالاتصال، وارتباط الاتصال بحرقه للهفة قبل الوصل، وحرقه الشهوة حين الوصل. وهو في ذلك يزيد في تأكيد تجاوز العلاقة مستوى الحب العذري بغض النظر عن تموضع القصة بين الواقع والأسطورة : هل هي واقع خالص أم شعر خالص، أم توهم لعب فيه المتخيل كل الأدوار؟

2.2.5.4.4. الاستعارة وتخييل الشهوة

نشير إلى هذا المستوى من التمثيل الاستعاري بمقطعين يربط الأول الشهوة بالطعام ويربط الثاني الشهوة بالماء.

- الشهوة والطعام

« فقال يا ليلي أخرجي له ذلك الماعون واملائي له إناؤه من السمن، فأخرجته لي وجعلت تصب لي السمن ونحن نتحدث بهمس متقاربين وأيدينا أربع في أربع، فأخذتنا الغفلة حتى فاض السمن وانصب فركمت أرشفه من أصابعها وأصعد معه إلى باطن ذراعها وهي تدفعني أن أكف فأصعد به إلى كتفها الذي تهدل عنه جيبيها والسمن يقودني إلى نحرها وهي تنتفض وتدفعني أن أكف فأدس إلى ملتقى النهدين وقميصها ينحسر ويتحدر بفعل السمن وأنا أتبع مسراه فتطفر في وجهي الفهود والنمور وهي تقول خذ القميص عني فأخذه وتقول خذني فأخذها وتقول لي سترتني فأفضحني فأفضحها فلا نعرف كيف يفيض السمن بنا وكيف يتعقد، وهي تقول والله إن جنونك يزن عقل بني عامر وأولهم هذا الذي يجثم في خبائه، تقصد أباها.

أخبار مجنون ليلي

(ص 33)

تبدو العلاقة الاستعارية بين الاشتواء الجنسي والطعام جليلة في هذا المقطع، وهي تعود بنا إلى استعارة تصورية سبق أن حللناها في كتاب الحب وهي : الرغبة الجنسية جوع، وتعود بنا أيضاً إلى رمز العسل الذي حللناه في فقرة سابقة (عن العسل الذي يرتاح في غنج)، والذي يتألف هنا مع رمزية السمن. وقد استغل الشاعر حكاية زيارة قيس خيمة أهل ليلي طلباً للقارى من أجل ضيف حل بهم، لينسج منها تخيلاً استعارياً قويا بين شهوة الجنس وشهوة الطعام مع جامع اللذة والحلاوة وذلك بالقياس المتوازي التالي :

الماعون	ليلي
السمن	الهمس
تصب	متقاربين
أرشف	أصابعها
أصعد	باطن ذراعها
أصعد	كتفها
يقودني	نحرها
أدس شفتي	النهدين
اتبع مسراه	قميصها
يفيض السمن	آخذها
ينعقد	أنفصحها
يزن	جنتونك

إن حركة الأفعال الدالة على الأكل والالفاظ الدالة على أعضاء المرأة الموحية بالشهوة متوازيتان ومتقايستان في النص، فكل لحظة من لحظات التحول إلى امتصاص حلاوة السمن أو ملوحته، توازيها لحظة تحول السمن إلى صورة للشهوة الجنسية متمثلة في انتقال شفة الحبيب صعوداً من الإصبع إلى الذراع إلى الكتف إلى النحر إلى النهدين إلى القميص. وتتجسد الصورة التي صاغها متخيل الشاعر بقدر كبير من المبالغة :

(السمن يقودني إلى نحرها، يتحدر بفعل السمن، سترنني فافضحتني، كيف يفيض السمن)، فيصير السمن فاعلاً ورديفاً للشهوة التي تقود الشفة في كل ثايأ الجسد .

وضعنا في بداية الجدول تقابلاً بين ليلي والماعون وفي آخره تقابلاً بين الجنون ويزن . وضعناها قصداً لتبيان رمزية الماعون الذي يحيل حرفياً على إناء السمن ولكنه يحيل رمزياً على العضو الجنسي وكاننا بالأب يقول (يا ليلي أخرجني له مفاتنك واملئي له إناءه من الشهوة) . ولا نزع أننا تجاوزنا القيود الخطابية للتأويل لأن كل مؤشرات النص تدل على ازدواجية المعنى بين الجنس والطعام، فالماعون جسم ليلي، وصب السمن قبلة هامسة، وفيض السمن وصل، وانعقاده توحد .

أما التقابل بين (الجنون ويزن) فيعود إلى صورة تشخيصية فحين فاض وزن السمن تحول إلى شهوة مجنونة تفوق ما يمكن أن يفعله كل بني عامر بمن فيهم أبوها . ويرمز الجنون هنا إلى أقصى درجات تحقق العشق أي شهوة الوصال .

- الشهوة والماء

- هاج به الشوق ذات ليل، فخرج ميمما دارها، مثل ذئب يتبع عطر قرينته، يجدُ في السمي ويلهج بآخر ما قاله فيها من شعر، يتلو صلاة كمن يقصد الفجر قبل أوانه، وأخذ يطوف حول خبائها حتى استفرد بكوة تفتحها له كلما جنت إليه، فدفع خرقة الكوة وكانت ذراعها في لهفة وهمس لها أن تقول له الكلام. ارتعشت أعضاؤها تنثر كبدا فراها العشق وصعد منها الزفير الأعظم. امتدت له كالجسر، وسمع في جسدها غرغرة زجاجة تمنح ماءها، فكان لها الإناء تسكب ويشرب، وكلما قال لها زيدي زيدي وعرقها يتفصد والخباء تنداح أستاره وأستحته مثل ريح وهو يقول زيدي فتزيد والعرق بينهما ينضح وأوتاد الخباء تتأرجح مثل إعصار يتشبث بالمزق لنلا تنهار وهو في حال الإناء يفيض ويستفيض والزبد يجلل أعطافهما فتصيهما الانتحابة. فتكون قالت له الكلام كله وقد سمعه. ويكون نال متعة يغتر بها العاشق، وتاجا تنيه به الملوك. ثم قالت له «أنت ما تقول في هذا الليل الذي يطول، فقال لها «الحب» وكان أول عاشق يكشف هذه الكلمة، وقيل اخترعها. وذهبت في لغة العرب دالة على وصف ما لا يوصف من خوالج الناس، ولم يدركوا كلمة بعدها على هذا القدر من الجمال.

أخبار مجنون ليلي

(ص 36-37)

يتأسس هذا المقطع على تشاكل قوي بين الماء والشهوة :

الشوق	هاج
قرينته	عطر
إرتعشت	كالجسر
أعضاؤها	غرغرة
العشق	زجاجة
الزفير	ماءها
جسدها	الإناء
أوتاد	تسكب
الكلام	يشرب
الزبد	عرقها
أعطافهما	يتفصد
متعة	ينضح
عاشق	إعصار
الحب	يفيض
خوالج	يستفيض
الجمال	الانتحابة

إن الألفاظ الدالة على السيولة تحيل على مراجع متعددة كالبحر والمطر وماء الخلق وماء الزجاجة والعرق والإعصار والفيض والبكاء، بينما تحيل ألفاظ الشهوة على كل ما يتصل بها من شوق وعشق وارتعاشة وحركة للجسد ولذة ودواخل وبهاء. ويمكن اعتبار هذه الإحالات المتعددة إلحاح على رمزية إستعارية عميقة تتأسس بها العلاقة بين الحب والجنس والحياة وتصاغ منها استعارات هي :

الحب اختراع

جسد الحبيبة جسر

الشهوة ماء

الحب فيض

اللذة بكاء

يخلق الشاعر صورة أسطورية لظهور كلمة (حب) في لغة العرب، ويكون مخترعها قيس حين أصاب هوى ليلي حبة قلبه. وتتخلق من هذه الصورة كل معاني الحب المتصلة بالجنس والمتصلة بكل عناصر الطبيعة وانفعال الإنسان (الإعصار، الفيض، العرق، النحيب...).

إن تشكل النص من خلال هذه المقايسة جعلنا نعتقد أن النواة الرئيسية في هذا المقطع هي :

- امتدت له كالجسر، وسمع في جسدها غرغرة زجاجة تمنح ماءها، فكان لها الإناء تسكب ويشرب.

تقوم المشابهة هنا بين عناصر تتداخل فيها الطبيعة (الماء) والثقافة (الجسر) والإنسان (غرغرة) والجنس (تسكب ويشرب). وتتأسس هذه المشابهة بين الجسد والجسر، وبين محتوى الجسد والماء، وبين السكب والشرب اللذين يحيلان على علاقة الاحتواء بين الجسدين أثناء العلاقة الجنسية التي تحقق الحياة. إن ما جعلنا نلج على عنصر الاتصال الجنسي باعتباره لحظة عشق قوية يبرزها النص، هو الرموز اللفظية الخفية التي تحدث تماثلاً وتقارياً استعارياً وكتائياً مع سجل المعجم الجنسي وهي : عطر، كوة، خرقة الكوة، فراها، امتدت له كالجسر، زجاجة تمنح ماءها، الزبد. فالعطر دليل على الدعوة إلى الوصال، والكوة والزجاجة رمز لاستدارة الفرج، والخرقة رمز لغشاء البكارة المتحددة في حالة التعاشق، والماء والزبد رمز لماء الفرج وللمني، وفراها رمز للإيلاج (فرى تدل في المعجم على قطع وشق والفرية : المشقوق)، ورمزية المعنى دليل على الاتصال الكامل.

3.5.4.4 . استعارة الجنون

ينخرط المناخ الدلالي العام للنص في الدائرة الموضوعاتية للجنون، وقد استغل الشاعر هذا الإطار في محيطه التاريخي ليبثره أولاً على العنوان وثانياً من خلال الصياغة النصية والتعبيرية :

ص 13	- وياقيس يا قيس جنتني أو جنت
ص 20	- سأقول عنها ما يقال عن الجنون إذا جنت
ص 27	- وكان هذا أول عهده بالجنون الذي يورثه استذواق قندة الجسد
ص 39	- شعر غزله المجنون في ليلى، صار عطرا نافذ السحر
ص 41	- يسير ويهمل أشياءه في الطريق
ص 49	- فلا تثريب عليه إن هو جن بك أو جن عليك
ص 56	- يصعد في ذاكرته جبل التوباد فيهم إليه هائما متلبثا بين الوعر والوديان .
ص 56	- ويهدونه بالنجوم، فيذهب إليها هائما على وجهه في سديم الكواكب حتى يقع بأرض اليمن
ص 57	- ويهدونه بالكواكب فيتيه في المجرة، وليس هذا من طاقة البشر، ولا يزال كذلك حتى يقع على التوباد فيرى شيئا غير الجبل .
ص 59	- ضاربا في سفح التوباد مهلهل الحال، طائش الذهن، يقتات بعشب الصخور ويشرب الوعل .
ص 62	- عليك أن تؤمني بي قادم ذات ليل، فازع القلب محتقن الأحداق مجنون الفؤاد محسور الجسد، باحثا عن صدر يدخر الجنة لي
ص 64	- لو حلفت أن مجنون بني عامر لم يكن مجنونا لصدقت .
	- رحمة ألا تتفق الأخبار على جنون، فقد وجدنا في ما قرأناه من الشعر ما لا يستقيم مع الجنون حين يعنونه حمقا أو خبلا أو انحرافا في العقل . لقد كان قوسين من تجليات الولوج وتضاعف الانسحار بالآخر، وهذا من طبيعة الشعراء في

ص 64	الأصل، تضاعف الأمر هنا لحدوث العشق، ويشي الشعر بما نعني ونذهب.
ص 64	- فحين يصدر القول عن معنى جنون الفؤاد أخذنا به وقبلناه وزدنا عليه وبالقائه، وعندما يتزع القول إلى أن قياسا كان مجنوننا عقله عرضنا عنه وغفلناه.
ص 66	- مجنون هو إن كان ذلك يكفيه شرهم.
ص 67	- صوابهم يعقل مكبوت النفس، وجنوننا يطلق مكتوب القلب. فمن النص يتبخر عمل الغبطة كوردة الجسد في اللذة، فما يضير أن يقال لك مجنون وأنت في حرية الروح.
ص 68	- لقد شبه لهم، فثمة بين جنون العقل وجنون الفؤاد شسع يسع الشعر كله والعشق جميعه.
ص 70	- فقد وجد في كوب الجنون أجمل الحلل وأنجماها لكي يظفر بليلى.
ص 73	- فيصبح قياس حرا في جنونه
ص 74	- باب الهيام : يعضك فتصفو مثل نيلج وتشف عقل رقيق وجنون شاق. وحدك له. تذكر وتنسى ولا تعود. تترف في بهجة الحواس.

يخلق النص انزياحا عميقا عن الدلالات التي تزخر بها القواميس حول الجنون. ويؤسس من خلال سيرة قياس شعرية للجنون تتأسس فيها استعارات جديدة متخلقة عن الاستعارات المركزية : الحب جنون، والتي حللناها كذلك في كتاب الحب.

«إن الاستعارة حين تؤول، فإنها تدفعنا إلى رؤية العالم بشكل مختلف، لكن من أجل تأويلها ينبغي التساؤل كيف وليس لماذا تظهر لنا العالم بهذه الطريقة الجديدة»⁽¹⁰³⁾. وهذا ما يحصل حسب اعتقادنا مع استعارة الجنون، فاجزاء المقاطع التي أوردناها أعلاه تحدد مقومات للجنون بعيدة عن المعاني القاموسية المرتبطة أساسا بذهاب العقل وخفائه وهي في ذلك تؤسس تصورات استعارية جديدة نصرغها كما يلي :

الجنون تعلق

الجنون متاه

الجنون هروب

الجنون حرية

الجنون حكمة

تتعلق هذه الاستعارات نصيا وتتدفق في كل ثنايا النص . فالجنون تعلق، استعارة مرتبطة بعدة مؤشرات منها استذراق قندة الجسد أي حلاوته الذي جعله يتعلق بليلي فيجن، ومنها رؤيته جمالها الذي جعله جنته (باحثا عن صدر يدخر الجنة لي) . وأما استعارة الجنون متاه، فتحويل عليها كل الألفاظ الدالة على التيه (يسير ويهمل أشياءه، هائما متلبثا، هائما على وجهه في سديم الكواكب فيتيه في المجرة، ضاربا في سفح التوباد) ويبدو أن اقتران التيه بالجنون متعلق مع استعارة التعلق برابط السببية، فالتعلق تحول إلى فراق والفراق أعلى من طاقته (وليس هذا من طاقة البشر) فناه وهام المجنون على وجهه .

وترتبط استعارة : المجنون هروب بالإحالة على معطيات خارج نصية تتمثل في الحصار الاجتماعي على علاقتهما فاختر الجنون ملجأ (مجنون هو إذا كان ذلك يكفيه شرم) . يصير الجنون هنا هروبا من الحصار من جهة، وهروبا إلى ليلي من جهة أخرى (فقد وجد في ثوب الجنون أجمل الحلل وأنجأها لكي يظفر بليلي) .

لا تنفصل استعارة : المجنون حرية عن سابقتها، فالحب تكبله قيود القبيلة (صوابهم يعقل مكبوت النفس) وجنون الحب يكسر هذه القيود (وجنوننا يطلق مكتوب القلب) . إن الجنون باعتباره اختيارا، توجه نحو حرية الروح (فما يضير أن يقال لك مجنون وأنت في حرية الروح) وقدرة على الجرأة لا يستطيعها العاقل (ثم راح يتقمص القاطن والمسافر، ويفضح كل جبان يخفي عشقه عن امرأته، وكل خاشية تكتم ولعها بغير زوجها) .

أين الحكمة من الجنون؟ لقد تبين لنا أن الشاعر يقرب بين الجنون والحكمة، فإذا كان النص حكمة الشاعر فإن الجنون تاج هذه الحكمة . ويبدو أن الشاعر لمح إلى هذه العلاقة حين فصل بين جنون العقل وجنون الفؤاد وجعله (في قوسين من تجليات الولع) وربط هذا كله بطبيعة الشعراء .

فإن يكون الجنون حكمة الشاعر معناه أن الشعر جنون، وفي هذه الاستعارة تنطوي كل بلاغة القول .

يمكن اعتبار استعارة الجنون نموذجاً قويا على كيمياء التحويل التي صار بفضلها التاريخ شعرا وصارت استعارته إضافات إلى قاموس اللغة والمعنى .

6.4.4. خلاصات

حاولنا من خلال تحليل أخبار مجنون ليلى أن :

- نبرز العناصر الإنسانية المشتركة في كل الثقافات التي تخلق الاستعارة في مجال الحب وأهمها : الشوق والشهوة والجنون . وبيننا الارتباط بين هذه الاستعارات وموضوعات أخرى تتخلق فيها على سبيل القياس مثل الطعام والحلاوة والماء والنار .
- نبين قدرة الاستعارة على استغلال شساعة الالتباس في اللغة لتؤسس المشابهة والتباين، وبالتالي أن تتحدد باعتبارها ذات قوة معرفية⁽¹⁰⁶⁾ في بناء المعنى وتوسيع الدائرة الدلالية للألفاظ بحسب تعدد سياقات الاستعمال .

- ثبت إمكانية تحقيق الاستعارة للانسجام بين عناصر النص رغم تعدد منابع السياقات اللغوية والإحالات الثقافية، فقد جمع الشاعر بين عناصر الطبيعة ومشاعر الإنسان، وأعضاء الجسد ومكونات الثقافة من الوجهة الأنثروبولوجية (توظيف العديد من الرموز والإشارات والتلميحات) من أجل بناء صرح شعري قاعدته تناسل الاستعارة وتدققها ورشحها وتعالقها، وقمته منظومة المعاني الدالة على الحب الذي يخترق الزمن ويعيد كتابة الماضي في الحاضر الشعري .

- نلح على العلاقة بين نظام الكتابة وجمال المكتوب من خلال عمل الاستعارة . وقد أشار الشاعر إلى ذلك بقوله : « فالجمال في النص الأدبي سوف يكمن دائما في ذلك النظام الجديد الذي يقترحه علينا النص في كل مرة يكتب فيها، ذلك النظام الذي يتصل، ليس بالكلمات من حيث هي كلمات منجزة في ذاكرة القاموس أو الإنسان، ولكنه نظام يتصل بالعلاقات الجديدة بين تلك الكلمات، بحيث يتشكل، ضمن النظام اللغوي الجديد، نسق لم تألفه الكلمات ذاتها، الأمر الذي يجعلها كلمات تولد توا . وكلما تسنى للكاتب أن يخلق المزيد من ذلك النسق المبتكر، أتبع للنص أن يبدو أكثر جمالا وإدهاشا بوصفه الشكل الجديد للمعنى . حيث الشكل هو سر المعنى الذي تبتكره الموهبة »⁽¹⁰⁷⁾ .

لقد أنهى الشاعر نصه بمقطع أبدع في اعتقادي ثلاثة استعارات جديدة حول الحب تؤكد هذا الكلام وهي : الحب إسرائ، الحب هداية، الحب رؤيا :

قل هو الحب

الذي أسرى بليلى

وهدى قيسا إلى ماء الهلاك

قل هو الحب

يراك .

Eva Feder Kittay, Metaphor, Its Cognitive Force and Linguistic structure, Oxford University Press, 1987. (106)
وناقش الكاتبة فيه باستفاضة مسألة السياق وتأويل الاستعارة والحقيقة الاستعارية في ارتباطها بالمعنى والإحالة .

(107) قاسم حداد، ليس بهذا الشكل ولا شكل آخر، مرجع مذكور، ص 60 .

خاتمة

توصلنا في هذه الدراسة إلى النتائج التالية :

1. قدمت النظرية الكلاسيكية للاستعارة عناصر أساسية للفهم والتفسير يجعلها غير قابلة للتجاوز. إلا أن طبيعة تصورها للحد وللمقومات ولأوضاع المعنى لا يعف في اعتمادها نموذجاً لتأويل ثراء اللغة الطبيعية وتعقد المعنى في النص وإمكانية إبداع استعارات ومفاهيم ومعاني جديدة. وقد بينا أن للنظرية التفاعلية البنائية المعرفية من الأهمية ما جعلها تسد ثغرات التصور التقليدي للاستعارة، وتفتح المجال لمقاربة كل الأوضاع النصية انطلاقاً من تصور شمولي يراعي تفاعل المعنى ودور المقومات السياقية ومساهمة القارئ في إبراز متخيل النص وخصوبته، واستغلال ثراء الموسوعة بدل محدودية القاموس.
2. اعتمدنا في القسم التحليلي من هذا العمل نصوص محمد بنيس وقاسم حداد. وهما شاعران بدأ الكتابة الشعرية في نهاية الستينيات من القرن الماضي، وساهما بدءاً من السبعينيات في تعميق مجال المغامرة الشعرية في البناء والرؤيا والتخييل. تؤكد هذا الأمر قصيدتا مستحيل، وشعراء اللتان اعتبرتهما تأملاً استعارياً في القصيدة الشعرية نفسها وتحديداً المفهوم الشعر من خلالهما، فالقصيدة في نص «مستحيل»، ماء وغناء ونور وسكن وحياة، والقصيدة في نص «شعراء»، هدم وبناء وخلق ورحم للغة وإحياء للحلم.
3. كان مرتكزنا في بناء هذه المعاني ووضعها في سلسلة دلالية منجمة، ما يدعوه لايكوف وجونسون بالاستعارة التصورية أو المفهومية التي تلح على أن «جزءاً كبيراً من نسقنا

التصوري مبنين استعاريا، أي أن جل التصورات تفهم، جزئيا، بواسطة تصورات أخرى، على أن « الاستعارة ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضا. فالنسق التصوري الذي يسير تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس ».

4. اعتبرنا في هذا العمل أن الاستعارة لا تكشف فقط عن خصائص سياقية ناتجة عن التحليل العمودي لبنية النص ولبلاغته، بل تكشف كذلك عن تشكلات إيديولوجية باطنية تنوي خلف النسيج النصي وتابى الكشف عن نفسها بطواعية. كما اعتبرنا الاستعارة انعكاسا لطاقة تعبيرية ومعرفية وتخيلية أفرزها تراكم لأرصدة واعية وغير واعية رسمت حدودها ذات المبدع واعتقاداته وثقافته وتاريخه الشخصي ومعجمه الذهني والطبيعي والمشارك. ومن ثمة يحضر التداخل والتقاطع النصيين باعتبارهما محاورا للشعر والفكر والتراث ويتم إدراجهما في التأمل المعاصر حول ما يشغل الإنسانية وما يحكم سيرورتها.

5. حللنا الاستعارة في نصوص كتاب الحب، وأخبار مجنون ليلى، واستخلصنا من التحليل أن العاملين أعادا تشكيل المفهوم والتخييل والرؤيا التي حكمت نصوص ابن حزم وقيس بن الملوخ، وخلقوا جسرا من التواصل الشعري بين الصورة في النص المعاصر، وبين الفكر والصورة في طوق الحمامة والروض العاطر والأغاني وأخبار المجنون وشعره. وقد كان للاستعارة الدور المركزي في البناء لأنها حققت الترابط والانسجام بين أجزاء النصوص، وخلقت مفاهيم ومعاني جديدة مرتبطة بموضوع الحب ووسعت المفاهيم التي تستعملها اللغة والفكر البشريين حوله (العلاقة الاستعارية بين الحب والشهوة والجنس والطعام والجنون والموت...)، ولأنها كشفت الخلفيات الفكرية والتصورية التي توجه رؤيا الشعارين وتحدد مفهومهما للحب من منظور معاصر، وعلاقة الحب بالحرب والألفة والغربة وأقنعة المجتمع (نص: رسالة إلى ابن حزم في كتاب الحب، والمقاطع التي تحكي صراع الحب مع منطق القبيلة والمجتمع في أخبار مجنون ليلى).

6. ليست الاستعارة وسيلة لتجميل الخطاب. إنها مفهوم ذو قوة معرفية، يؤسسها الخطاب، لأنها جزء من بنية تصورية تحدد طبيعة العلاقة بين الفرد وعالمه وتحدد طبيعة الفكر الذي يجعل نوعية الاستعارة تختلف من ثقافة لأخرى. وتؤسس الخطاب، لأن الآلية التي تحكم تكون اللغة ونموها وتشعبها وتناقلها آلية استعارية تقوم على المماثلة والمخالفة، سواء تعلق الأمر ببنية اللغة في التواصل اليومي أو باندراجها داخل السيرورة المعقدة لإنتاج النص وتناوله.

قائمة المراجع

1- النصوص المتعمدة

- بنيس (محمد)، ورقة البهاء، دار توبقال للنشر، 1988 .
- بنيس (محمد)، هبة الفراغ، دار توبقال للنشر، 1992 .
- بنيس (محمد)، كتاب الحب، دار توبقال للنشر، 1995 .
- بنيس (محمد)، العبور إلى ضفاف زرقاء، نصوص، تير الزمان، تونس، 1998 .
- بنيس (محمد)، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر / دار توبقال للنشر، 2002 .
- حداد (قاسم)، أخبار مجنون ليلي، الكلمة للنشر والتوزيع، البحرين، 1996 .
- حداد (قاسم)، قبر قاسم يسبقه فهرس المكابدات تليه جنة الأخطاء، الكلمة للنشر والتوزيع، البحرين، 1997 .

2- المراجع باللغة العربية

- أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، 1992 .
- أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت .
- أرسطو، كتاب المقولات، تلخيص ابن رشد، دراسة وتحقيق جبرار جيهامي، دار الفكر اللبناني، 1992 .
- ابن الشيخ (جمال الدين)، « ضباب يحرك صخرة البحر » عن الغموض في الشعر، كلمات ع 10/11-1989 .
- ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاف، حققه صلاح الدين القاسمي، الدار التونسية للنشر، 1985 .

- . ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982.
- . ابن قيم الجوزية، روضة المحبين ونزهة المشتاقين، تحقيق سمير مصطفى رباب، المكتبة العصرية، بيروت 2002.
- . بلمليح (ادريس)، القراءة التفاعلية، دار توبقال للنشر، 2000.
- . بنعبد العالي (ع)، أسس الفكر الفلسفي المعاصر، دار توبقال للنشر، 1990.
- . بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، 1990 (أربعة أجزاء).
- . بنيس (محمد) «الشعر مستودع أسرار كبرى»، مجلة البيت، العدد 2001/2.
- . بونييه آلان، الذكاء الاصطناعي، عالم المعرفة 1993/172.
- . الثعالبي (أبو منصور)، فقه اللغة وصر العربية، دار الكتب العلمية، بيروت.
- . جاكسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، 1983.
- . حداد (قاسم)، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، دار قرطاس للنشر، الكويت، 1997.
- . حمزة (علي عبد الحليم)، القاموس الجنسي عند العرب، رياض الريس للكتب والنشر، 2002.
- . الحنصالي (سعيد)، «البناء والتفاعل والنسقية»، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1994/19.
- . خطابي (محمد)، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت 1991.
- . ديوان قيس بن الملوح - مجنون ليلى، رواية أبي بكر الوالبي، دراسة وتحقيق يسري عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، 1990.
- . شميدت، «من الفهم إلى الترجمة»، ترجمة أحمد يوحسن. مراجعة محمد مفتاح ضمن كتاب: الترجمة والتأويل منشورات كلية الآداب الرباط 1995.
- . الشيخ النفزاوي، الروض العاطر في نزهة الخاطر، تحقيق جمال جمعة، رياض الريس للكتب والنشر، 1990.
- . صدقة (جان)، رموز وطقوس، دراسات في الميثولوجيا القديمة، رياض الريس للكتب والنشر، 1989.

- . العبيد (رياض)، «طوق حمامة يستبقي ويستبق»، بريل الجنوب 6 مايو 1996.
- . علي (نبيل)، العرب وعصر المعلومات، عالم المعرفة 1994/184.
- . فراس عبد الحميد، «كتاب الحب تحية فاسية بغدادية لقرطبي». صباح الخير أيها العشاق»، الملحق الثقافي، 24/23 يونيو 1996.
- . فركو (ميشيل)، الكلمات والأشياء، ترجمة جماعية، مركز الإنماء القومي بيروت، 1990.
- . الكفراوي (سعيد)، «ديوان» كتاب الحب : تقاطعات في خيافة طوق الحمامة»، الجزيرة، 11 يونيو 1996.
- . لايكوف (جورج) وجونسون (مارك)، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، 1996.
- . الماكري (محمد)، الشكل والخطاب : مدخل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991.
- . المعجم الجنسي من لسان العرب، جروس برس، لبنان، 1991.
- . مفتاح (محمد)، «التقد بين المثالية والدينامية»، مجلة الفكر العربي المعاصر، 1990.
- . مفتاح (محمد)، التشابه والاختلاف : نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، بيروت 1996.
- . مفتاح (محمد)، التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، 1994.
- . مفتاح (محمد)، الشعر وتناغم الكون، مكتبة المدارس، 2002.
- . مفتاح (محمد)، المفاهيم معالم، المركز الثقافي العربي، 1999.
- . مفتاح (محمد)، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، 1985.
- . مفتاح (محمد)، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، 1987.
- . مفتاح (محمد)، مجهول البيان، دار توبقال للنشر، 1990.
- . مفتاح (محمد)، «من أجل تلق نسقي»، ضمن كتاب، نظرية التلقي : إشكاليات وتطبيقات. منشورات كلية الآداب الرياض، 1993.
- . ناظم (عبد الجليل)، البلاغة والسلطة في المغرب، دار توبقال للنشر، 2002.
- . ناوري (يوسف)، «نصوص بحفيف الرغبة في كتاب الحب»، الحياة، 5 يناير 1996.
- . واعزيز (ط)، المناهج الفلسفية، المركز الثقافي العربي، 1990.

3. المراجع باللغة الفرنسية والإنجليزية

- Apter (M.J); «Metaphor as synergy», in **Metaphor : problem and perspectives**, Humanities press, New Jersey, 1985.
- Aristote, **Rhétorique**, livre de poche, 1991.
- Ballmer (Th), «The roots of archetypes, symbols, metaphors, models theories», in **Poetics**, 11-4/5, 1982.
- Buysens (E), «Reference and communication», in **Semiotica**, 70-3/4, 1988.
- Comar (ph), **La perspective en jeu, les dessous de l'image**, Gallimard, 1992.
- Driven (R)/Paproté, **The ibiquity of metaphor**, John Benjamins publishing Company, 1985.
- Dubois (D), «Représentation catégorielle, prototype et typicalité», in **le courrier du CNRS**, 79/1992.
- Dupriez (B), **Gradus, les procédés littéraires**, 10/18-1984.
- Eco (U), **la structure absente**, Mercure de France, 1972.
- Eco (U), **Le signe : Histoire et analyse d'un concept**, Ed. Labor, Bruxelles, 1988.
- Eco (U), **L'lector in fabula**, Ed Grasset, 1985.
- Eco (U), **Les limites de l'interprétation**, Ed. Grasset, 1992.
- Eco (U), **Semiotics and philosophy of langage**, Macmillan, 1984.
- Eco (U), **Sémiotique et philosophie du langage**, PUF, 1988.
- Flower (Linda), «Interpretative acts, Cognition and construction of discourse», in **poetics**, 16/1987.
- Geeraets (D) «la grammaire cognitive et l'histoire de la sémantique lexicale» in **communications**, 53/1991.
- Grab (I), «Local and global aspects of interaction process in poetic metaphor», **Poetics V**, 13, N°6, 1984.
- Groupe µ, **Rhétorique de la poésie**, Ed. complexe, Bruxelles, 1977.
- Groupe µ, **Rhétorique générale**, Ed seuil, 1982.
- Guillaume (P), **La psychologie de la forme**, Flammarion, 1979.
- Guiraud (P), **Dictionnaire érotique**, Ed. Payot et Rivages, 1993.
- Hallyn (F), «Aspects du paratexte», in **Introduction aux études Littéraires, Méthodes de texte**, Duculot, 1987.
- Heidegger, **les hymnes de Hölderlin : la Germanie et le Rhin**, Gallimard, 1989.
- Holyoak (K.J), «An analogical framework for literary interpretation», **Poetics**, 11/

1982.

- Jacques(G), «Métaphore, repères et phonétique», in *Sémiotica*, 64-3/4, 1987.
- Jeanneret (M), «Et la forme se prend, structures mobiles de la reconnaissance» *Littérature*, 85/1992.
- Johnson laird (Ph) «How is meaning mentally represented?» in *meaning and mental representation*, Ed. by. U.Eco Indiana university press, 1988.
- Kalinowsky (G), *Sémiotique et philosophie*, Ed. Hadés-Benjamins, 1985.
- Kittay (E.F), *Metaphor, Its cognitive force and linguistic structure*, oxford university press, 1987.
- Kleiber (G), *la sémantique du prototype. Catégorie et sens lexical*. PUF, Paris, 1990
- Kövessés (Z), *Metaphors of Anger, pride and love. A lexical approach to the structure of concepts*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam / Philadelphia, 1986.
- Kuhn, *Structures des révolutions scientifiques*, Flammarion, 1983.
- Lakoff (G) Johnson (M), *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Ed. Seuil, 1985.
- Lakoff (G) Johnson (M), *Metaphors we live by*, university of Chicago press, 1980.
- Lakoff (G), «Cognitive Semantics», in *Meanings and mental representation*, Indiana university Press, 1988.
- Mac cormac (E.R), *Cognitive theory of metaphor*, A Bradford Book-The Mit Press, Cambridge - London, 1985.
- Mihaly Szegedy-Mazzak, « Le texte comme structure et construction», in *Théorie littéraire : problèmes et perspectives*, PUF, 1989.
- Miller (A.M), «Cohérence métaphorique, action verbale et action mentale en français», in *communication*, 53/1991.
- Morrier (H), *Dictionnaire de la poétique et de la rhétorique*, PUF, Paris, 1975.
- Molino (J) «La métaphore», in *langages*, 54/1979.
- Moreau (F), *l'image littéraire*, SEDES, Paris, 1982.
- Murat (M), *Poétique de l'analogie*, José corti, 1983.
- Ortony (A), *Metaphor and thought*, Cambridge university press, 1979.
- Paivio (A), «Psychological process in the comprehension of metaphor», in *Metaphor and thought*, Cambridge university press, 1979.
- Petôfi (J) «Meaning, text interpretation, pragmatic - semantic text class», in *Poetics*, 11/1982.

- Rastier (F), **Sémantique et recherche cognitive**, Ed. PUF, Paris, 1991.
- Rastier (F), **sémantique interprétative**, Ed. PUF, 1987.
- Richards (I.A), **The philosophy of rhetoric**, oxford university press, 1936.
- Ricoeur (Paul), **Du texte à l'action**, Ed. seuil, Paris 1986.
- Ricoeur (Paul), **la métaphore vive**, Ed. seuil, Paris 1975.
- Riffaterre (M), **La production du texte**, Ed. seuil, 1979.
- Riffaterre (M), **Sémiotique de la poésie**, Ed. seuil, 1982.
- Ross (J.F), **Portraying analogy**, Cambridge university press, 1981.
- Saucet, **La sémantique générale aujourd'hui**, le courrier du livre, 1987.
- Schnerwege, «Théorie de la réception», in **Méthodes du texte**, Ed Duculot, 1987.
- Searl (J), **Sens et expression**, Minuit, 1982.
- Secrétan (ph), **L'analogie**, PUF, 1984.
- Seung (T.K), **Semiotics and thémantics in hermentics**, Colombia university press, 1982.
- Sperber / Wilson, «Ressemblance et Communication», in **introduction au Sciences Cognitives**, Folio-essais, 1992.
- Stroik (TL), **The pragmatics of metaphor**, Indiana university, linguistics club, 1988.
- Taha (A), **Langage et philosophie, Essai sur les structures linguistiques d'anthologie**, publication de la faculté des lettres de Rabat.
- Tamba-metz (I), **Les sens figuré**, PUF 1982.
- Tamine (J) «Métaphore et syntaxe», in **langages**, 54/1979.
- Therien (G), «Semiotics and philosophy of language de U.Eco. un sommet ou un temps d'arrêt», in **Semiotica** 64-1/2, 1987.
- Torougeau (R), «Metaphor and cognitive structure», in **Metaphor : problems and perspectives**, Humanities press, New Jersey, 1982.

قاموس المصطلحات

Abduction hyper codé	الفرض الاستكشافي المقنن
Abduction Créative	الفرض الاستكشافي المبدع
Abduction Hypo-codé	الفرض الاستكشافي المقعد
Agrammaticalité	اللانحوية
Allégorie	التمثيل الحكاية الرمزية
Allotopie	التباين
Ambiguïté	الالتباس
Antonymie	التضاد
Appariement	الإزواج
Apposition	البدل
Archiléxème	المعجم المجرد
Archiséme	المفردات (المفردات المألوفة التي يمكن أن تحلل)
Association	ارتباط
Bi-isotopie	التشاكل الثنائي
Catachrèse	مجاز اضطراري
Catégories	المقولات
Catégorisation	صياغة مقولية
Classèmes	المقومات السياقية
Code	سنة
Codification	تسني
Cognition	معرفة
Cognitivism	معرفانية
Cognitivism connexioniste	المعرفانية الترابطية
Cohérence	انسجام
Cohérence métaphorique	الانسجام الاستعاري
Cohésion	اتساق
Combinaison Sémique	التوافق المقوماتي

Comparaison	تشبيه / مقارنة
Concept	مفهوم / تصور
Conceptualisation	مفهمة
Conditions nécessaires et suffisantes(CNS)	الشروط الضرورية والكافية
Connotation	دلالة إيحاءية
Constructif	بنائي
Construction	بناء
Containment	الامتصاص
Contexte	سياق
Continuité	الكم المتصل
Co-Référence	تداول
Co-texte	مساق
Critères idioléctales	مقاييس فردية
Critères socioléctales	مقاييس اجتماعية
De L'interprétation (d'Aristote)	العبارة
Dégénéropie	التطور المنظم
Dénotation	دلالة تصريحية
Diaphor	استعارة تشبيهية (ثنائية)
Digression	الاستطراد
Discontinuité	الكم المنفصل
Disjonction	الانفصال
Dissocation	انفكاك
Disposition	التركيب
Enchassement	الترصيع
Encyclopédie	الموسوعة
Entropie	التطور الفوضوي
Epiphor	استعارة تأسيسية (متعددة)
Expérientialisme	التجريبانية
Expression indexical	الإشاري والمعين
Extension	ما صدق

Faisceau d'isotopies	حزمة التشاكلات
Figure	محسن
Global	شمولي
Hyponymie	الاستغراق / التضمن
Inclusion	التضمن
Inconsistency	التنافر
Inference by default	الاستدلال بالغياب
Intension	مفهوم
intention	مقصد
intentionality	مقصدية
Interaction métaphorique	التفاعل الاستعاري
Isotopie	التشاكل
Local	محلي
Logique des relatifs	المنطق العلاقي
Manning Fulness	تحقق المعنى
Méta-abduction	فرض الفرض
Métaniveau	المستوى الفوقي
Métaphore	استعارة
Métaphore conceptuelle	استعارة تصورية (مفهومية)
Métaphore filée	استعارة محبوكة (ترشيحية)
Métonymie	كناية
Objectivisme	النزعة الموضوعية / الموضوعانية
Omission	إسقاط
Paradigme	النموذج
Paraphrase	الشرح
Paratexte	الموازي النصي
Paronymie	الاشتراك اللفظي
Personnification	تشخيص
Pertinence	وجاهة
Poétique	الشعرية
Poly-isotopie	تعدد التشاكل

Postérieur analytics (d' Aristote)	التحليلات الأولى (البرهان)
Pragmatique	تداولية
Prior analytics-Topics (d' Aristote)	التحليلات الأولى (الجدل)
Process/Processus	سيرورة
Prototype	الشاهد الأمثل / الطراز
Psychologie Cognitive	علم النفس المعرفي
Référence	إحالة
Représentation encyclopédique	التمثيل الموسوعي
Réseau Sémantique (Semantic network)	الشبكة الدلالية
Ressemblance	المشابهة
Ressemblance de famille	المشابهة العائلية
Rhétoric	البلاغة (الخطابة)
Rhizome	الجزر
Semantic model	النموذج الدلالي
Sémantique Casuelle	دلالة أحوال
Sémes afférents	المقومات العرضية
Sémes inhérents	المقومات الذاتية
Semiosis	السيرورة الدلالية اللامنتهية
Sens lexical	المعنى المجعومي
Signe	الدليل
Structuration	بنينة
Structure	بنية
Subjectivisme	النزعة الذاتية
Synecdoque	مجاز مرسل
Synergie	شبه التضاد
Token/Occurrence	النموذج المتحقق
Topic	المحور
Type	النموذج المجرد
Typicalité	الصنفية
Zeugme	حذف الروابط

المعرفة الأدبية

مدخل لجامع النص (نقد)

نجيرار جنيت / ترجمة : عبد الرحمن أيوب

■ ■ ■

حرفة الأسئلة

عبد اللطيف اللعبي / ترجمة : علي تيزلكاد

■ ■ ■

درس السيميولوجيا

رولان بارت / ترجمة : عبد السلام بنعيد العالي

■ ■ ■

في القول الشعري (نقد)

يمنى العيد

■ ■ ■

بنية اللغة الشعرية (نقد)

جان كوهن / ترجمة : محمد الوالي ومحمد العمري

■ ■ ■

شعرية دستوفسكي

ميخائيل باختين / ترجمة : د. جميل نصيف التكريني

■ ■ ■

الفائب

دراسة في مقامة للعريوي

عبد الفتاح كيليطو

الشعرية (نقد)

تزيطن طودروف

ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة

■ ■ ■

لذة النص

رولان بارط / ترجمة: فؤاد صفا والحسين سحيان

■ ■ ■

قضايا الشعرية (نقد)

رومان ياكسون / ترجمة: محمد الوالي ومبارك حنون

■ ■ ■

Jean Genet, le captif amoureux

E. A. El Maleh

■ ■ ■

الحكاية والتأويل

دراسات في السرد العربي

عبد الفتاح كيليطو

■ ■ ■

الشعرية العربية الحديثة (نقد)

(تحليل نصي)

شربل داغر

■ ■ ■

الشعر العربي الحديث

محمد بنيس

الجزء الأول: التقليدية

■ ■ ■

الجزء الثاني: الرومانسية العربية

■ ■ ■

الجزء الثالث: الشعر المعاصر

■ ■ ■

الجزء الرابع: مساءلة الحداثة

■ ■ ■

علم النص
جوليا كريستفيا / ترجمة: فريد الزاهي

■ ■ ■

مجهول البيان
محمد مفتاح

■ ■ ■

نقد الشعر عند العرب (نقد)
حتى القرن الخامس الهجري
د. أمجد الطرابلسي / ترجمة: إدريس بلمليح

■ ■ ■

نقد الشعر في المغرب الحديث
عبد الجليل زاطم

■ ■ ■

المقامات
السرد والأنساق الدّافية عند الهمداني والحريري
عبد الفتاح كيليطو / ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي

■ ■ ■

عبد الكريم غلاب
بيلوغرافية بأعماله وما كتب عنه
(1947 - 1993)

د. صالح جواد طعمة

■ ■ ■

كتابة المخو
محمد بنيس

■ ■ ■

لسان آدم
عبد الفتاح كيليطو
ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي

■ ■ ■

مدخل إلى نظريات الرواية
بيير شارتيه / ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي

■ ■ ■

La langue d'Adam et autres essais

AbdeïfaKilito

■ ■ ■

دفاتر أدبية

بداية ونهاية (قراءة وتحليل)

سميد الحنصالي

قنديل أم هاشم (قراءة وتحليل)

محمد الصالح

■ ■ ■

الشعرية العربية

جمال الدين بن الشيخ

ترجمة: م. حنون، م. الوالي، م. أوراغ

■ ■ ■

سطوة النهار وسحر الليل

عبد المجيد جحفة

■ ■ ■

أدونيس والخطاب الصوفي

خالد بلقاسم

■ ■ ■

أبو العلاء المعري أو متاهات القول

عبد الفتاح كيليطو

■ ■ ■

القراءة التفاعلية

دراسات لنصوص شعرية حديثة

إدريس بلمليح

■ ■ ■

البلاغة والسلطة

عبد الجليل ناظم

■ ■ ■

Par Cœur

Taïb Sadiki

■ ■ ■

يمكنكم تحميل المزيد من الكتب الرائعة والحصريّة
بحجم خفيف جداً على مكتبة جديد بدف
<https://jadidpdf.com>

العرب وتاريخ الأدب
نموذج كتاب «الأغاني»
أحمد بهو حسن

■ ■ ■

في الشعر المغربي المعاصر
دورة أحمد المجاطي الأكاديمية
مجموعة باحثين

■ ■ ■

الكتابة والتصوف عند ابن عربي
خالد بلقاسم

هذا العمل اشتغال على الاستعارات في الشعر العربي الحديث، بل هو اشتغال على وظيفة الاستعارات في بناء هذا الخطاب الشعري.

ونحن بذلك نسعى إلى قراءة مختلفة للاستعارة ولوظيفتها في الشعر العربي الحديث. لقد اعتبرنا في هذا العمل أن الاستعارة لا تكشف فقط عن خصائص سياقية ناتجة عن التحليل العمودي لبنية النص ولبلاغته، بل تكشف كذلك عن تشكيلات إيديولوجية باطنية تثوي خلف النسيج النصي وتأبى الكشف عن نفسها بطوعية. كما اعتبرنا الاستعارة انعكاسا لطاقة تعبيرية ومعرفية وتخيلية أفرزها تراكم لأرصدة واعية وغير واعية رسمت حدودها ذات المبدع واعتقاداته وثقافته وتاريخه الشخصي ومعجمه الذهني والطبيعي والمشارك. ومن ثمة يحضر التداخل والتقاطع النصيان باعتبارهما محاورة للشعر والفكر والتراث ويتم إدراجهما في التأمل المعاصر حول ما يشغل الإنسانية وما يحكم سيرورتها.

ليست الاستعارة وسيلة لتجميل الخطاب. إنها مفهوم ذو قوة معرفية، يؤسسها الخطاب، لأنها جزء من بنية تصورية تحدد طبيعة العلاقة بين الفرد وعالمه، وتحدد طبيعة الفكر الذي يجعل نوعية الاستعارة تختلف من ثقافة لأخرى، وتؤسس الخطاب، لأن الآلية التي تحكم تكون اللغة ونموها وتشعبها وتناسلها آلية استعارية تقوم على المماثلة والمخالفة، سواء تعلق الأمر ببنية اللغة في التواصل اليومي أو باندراجها داخل السيرورة المعقدة لإنتاج النص وتأويله.